

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica**



**TESIS DOCTORAL**

**La creatividad en pinturas expuestas en dos galerías relevantes  
de Madrid, París y Lisboa**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Cláudio José Magalhaes**

Directora

**María Jesús Abad Tejerina**

**Madrid, 2012**

© Cláudio José Magalhaes, 2012

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

## **FACULTAD DE BELLAS ARTES**

### **Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica**

#### **Doctorado en Creatividad Aplicada**

---



## **LA CREATIVIDAD EN PINTURAS EXPUESTAS EN DOS GALERÍAS RELEVANTES DE MADRID, PARÍS Y LISBOA**

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

Bajo la dirección de la doctora:

MARÍA JESÚS ABAD TEJERINA

**Madrid, 2011**



## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO</b>	<b>13</b>
<b>I.....</b>	
I.1 RESUMEN (RESUMO).....	14
I.2	14
GÉNESIS.....	
I.3	16
OBJETIVOS.....	
I.4	16
HIPÓTESIS.....	
I.5	17
JUSTIFICACIÓN.....	
I.6 FUENTES DOCUMENTALES.....	18
<b>CAPÍTULO</b>	<b>19</b>
<b>II.....</b>	
II.1	20
INTRODUCCIÓN.....	
II.2	21
METODOLOGÍA.....	
<b>CAPÍTULO</b>	<b>29</b>
<b>III.....</b>	
III.1	LA 30
CREATIVIDAD.....	
III.2 CREATIVIDAD EN ARTES PLÁSTICAS.....	40
III.3 LAS RELACIONES ESPACIALES EN LA PINTURA.....	48

III.4 ¿PINTURA O ESCULTURA?.....

III.5 LA PINTURA EN LA ACTUALIDAD.....

## **CAPÍTULO IV. GALERÍAS DE MADRID.....**

### **IV.1 GALERÍA SOLEDAD LORENZO – MADRID.....**

#### **IV.1.1 ERICK SCHMIDT.....**

IV.1.1.1 Materiales empleados.....

IV.1.1.2 Composición, colores y texturas.....

IV.1.1.3

Tema.....

IV.1.1.4 Concepto.....

IV.1.1.5 Conclusión parcial.....

#### **IV.1.2 JUAN USLÉ.....**

IV.1.2.1 Materiales empleados.....

IV.1.2.2 Composición, colores y texturas.....

IV.1.2.3

Tema.....

IV.1.2.4 Concepto.....

IV.1.2.5 Abstracción informal o geométrica.....

IV.1.2.6 Conclusión parcial.....

<b>IV.1.3 SOLEDAD SEVILLA.....</b>	<b>113</b>
IV.1.3.1 Materiales empleados.....	114
IV.1.3.2 Composición.....	116
IV.1.3.3 Colores y texturas.....	118
IV.1.3.4 Concepto.....	119
IV.1.3.5	120
Tema.....	
IV.1.3.6 Figuración, abstracción geométrica o informal.....	121
IV.1.3.7 Conclusión parcial.....	122
<b>IV.1.4 TXOMIN BADIOLA.....</b>	<b>123</b>
IV.1.4.1 Materiales empleados.....	123
IV.1.4.2 Composición, colores y texturas.....	124
IV.1.4.3	127
Tema.....	
IV.1.4.4 Concepto.....	128
IV.1.4.5 Figuración y abstracción.....	130
IV.1.4.6 Conclusión parcial.....	132
<b>IV.1.5 JORGE GALINDO.....</b>	<b>133</b>
IV.1.5.1 Materiales empleados.....	133

IV.1.5.2 Composición y tema.....

IV.1.5.3 Concepto.....

IV.1.5.4 Colores y texturas.....

IV.1.5.5 Figuración fotorrealista.....

IV.1.3.6 Conclusión parcial.....

**IV.2 GALERÍA JUANA DE AIZPURU– MADRID.....**

**IV.2.1 FEDERICO HERRERO.....**

IV.2.1.1 Materiales empleados.....

IV.2.1.2 Composición.....

IV.2.1.3 Tema, colores y texturas .....

IV.2.1.4 Concepto.....

IV.2.1.5 Abstracción geométrica e informal.....

IV.2.1.6 Conclusión parcial.....

**IV.2.2 MARKUS OELHEN.....**

IV.2.2.1 Materiales empleados.....

IV.2.2.2 Composición, colores y texturas.....

IV.2.2.3 Tema.....

IV.2.2.4 Concepto.....

IV.2.2.5 Abstracción y figuración.....	160
IV.2.2.6 Conclusión parcial.....	161
<b>IV.2.3 ALBERT OELHEN.....</b>	<b>162</b>
IV.2.3.1 Materiales empleados.....	163
IV.2.3.2 Composición, colores y texturas.....	164
IV.2.3.3 Tema.....	167
IV.2.3.4 Concepto y figuración .....	167
IV.2.3.5 Conclusión parcial.....	170
<b>IV.2.4 SANDRA GAMARRA.....</b>	<b>172</b>
IV.2.4.1 Materiales empleados.....	172
IV.2.4.2 Composición, colores y texturas.....	174
IV.2.4.3 Tema.....	177
IV.2.4.4 Concepto.....	178
IV.2.4.5 Conclusión parcial.....	179
<b>IV.2.5 MIGUEL ÁNGEL CAMPANO.....</b>	<b>181</b>
IV.2.5.1 Materiales empleados.....	182
IV.2.5.2 Composición, colores y texturas.....	184
IV.2.5.3 Concepto y abstracción.....	186

IV.2.5.5 Conclusión parcial.....

## **CAPÍTULO V. GALERÍAS DE PARÍS.....**

### **V.1 GALERÍA LELONG – PARÍS.....**

#### **V.1.1 NALINI MALANI.....**

V.1.1.1 Materiales empleados.....

V.1.1.2 Composición.....

V.1.1.3 Tema y figuración.....

V.1.1.4 Concepto, colores y texturas.....

V.1.1.5 Conclusión parcial.....

#### **V.1.2 KATE SHEPHERD.....**

V.1.2.1 Materiales empleados.....

V.1.2.2 Composición, colores y texturas.....

V.1.2.3 Tema y abstracción.....

V.1.2.4 Concepto.....

V.1.2.5 Conclusión parcial.....

#### **V.1.3 GÜNTHER FÖRG.....**

V.1.3.1 Materiales empleados.....

V.1.3.2 Composición, colores y texturas.....

V.1.3.3 Tema y abstracción.....	221
V.1.3.4 Concepto.....	221
V.1.3.5 Conclusión parcial.....	222
<b>V.2 GALERÍA THADDAEUS ROPAC – PARÍS.....</b>	<b>224</b>
<b>V.2.1 MARC QUINN.....</b>	<b>225</b>
V.2.1.1 Materiales empleados.....	225
V.2.1.2 Composición, colores y texturas.....	230
V.2.1.3 Tema y figuración.....	230
V.2.1.4 Concepto.....	230
V.2.1.5 Conclusión parcial.....	231
<b>V.2.2 ROBERT WILSON.....</b>	<b>233</b>
V.2.2.1 Materiales empleados.....	234
V.2.2.2 Composición, colores y texturas.....	235
V.2.2.3 Tema, abstracción y figuración.....	238
V.2.2.4 Concepto.....	238
V.2.2.5 Conclusión parcial.....	241
<b>V.2.3 JULES DE BALINCOURT.....</b>	<b>242</b>
V.2.3.1 Materiales empleados.....	243

V.2.3.2 Composición, colores y texturas.....	
V.2.3.3 Concepto y tema.....	
V.2.3.4 Conclusión parcial.....	
<b>V.2.4 SANDRA VÁZQUEZ DE LA HORRA.....</b>	
V.2.4.1 Materiales empleados.....	
V.2.4.2 Composición, colores y texturas.....	
V.2.4.3	
Tema.....	
V.2.4.4 Concepto y figuración.....	
V.2.4.5 Conclusión parcial.....	
<b>CAPÍTULO VI. GALERÍAS DE LISBOA.....</b>	
<b>VI.1 GALERÍA 111 – LISBOA.....</b>	
<b>VI.1.1 ANTÓNIO OLE.....</b>	
VI.1.1.1 Materiales empleados.....	
VI.1.1.2 Composición, concepto, colores y texturas.....	
VI.1.1.3 Tema y figuración y abstracción.....	
VI.1.1.4 Conclusión parcial.....	
<b>VI.1.2 RUI PEDRO JORGE.....</b>	



VI.1.2.1 Materiales empleados.....	270
VI.1.2.2 Composición, colores y texturas.....	270
VI.1.2.3 Figuración, abstracción, tema y concepto.....	273
VI.1.2.4 Conclusión parcial.....	276
<b>VI.1.3 PAULA REGO.....</b>	<b>278</b>
VI.1.3.1 Materiales empleados.....	279
VI.1.3.2 Composición y concepto.....	279
VI.1.3.3 Tema y figuración.....	284
VI.1.3.4 Colores y texturas.....	286
VI.1.3.5 Conclusión parcial.....	287
<b>VI.2 GALERÍA FILOMENA SOARES – LISBOA.....</b>	<b>289</b>
<b>VI.2.1 JEAN-MARC BUSTAMANTE.....</b>	<b>290</b>
VI.2.1.1 Materiales empleados.....	290
VI.2.1.2 Concepto, figuración y abstracción .....	294
VI.2.1.3 Tema, texturas y colores.....	295
VI.2.1.4 Conclusión parcial.....	298
<b>VI.2.2 JOSÉ PEDRO CROFT.....</b>	<b>299</b>
VI.2.2.1 Materiales empleados.....	299

VI.2.2.2 Composición, colores y texturas.....	
VI.2.2.3 Tema, concepto, figuración y abstracción.....	
VI.2.2.4 Conclusión parcial.....	
<b>VI.2.3 GHADA AMER &amp; REZA FARKHONDEH.....</b>	
VI.2.3.1 Materiales empleados.....	
VI.2.3.2 Composición, colores y texturas.....	
VI.2.3.3 Tema y figuración.....	
VI.2.3.4 Concepto.....	
VI.2.3.5 Conclusión parcial.....	

## **CAPÍTULO VII. ENTREVISTAS.....**

VII.1		RUI
BRITO.....		
VII.2 SOLEDAD LORENZO.....		
VII.3. SOLEDAD LORENZO.....		
VII.4	JUANA	DE
AIZPURU.....		

## **CAPÍTULO VIII.....**

<b>VIII.1 CONCLUSIONES FINALES.....</b>	
<b>VIII.2 CONCLUSÕES FINAIS.....</b>	

<b>CAPÍTULO</b>	357
<b>IX.....</b>	
<b>IX.1 ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	358
<b>IX.2</b>	369
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	

## CAPITULO I

### RESUMEN

### GÉNESIS

### OBJETIVOS

### HIPOTESIS

### JUSTIFICACIÓN

### FUENTES DOCUMENTALES

## CAPITULO I

## **I.1. RESUMEN**

En este trabajo exponemos aspectos relacionados con la creatividad en pinturas expuestas en los dos últimos años en dos galerías relevantes de arte de Madrid, París y Lisboa. La creatividad, en este caso, es entendida como la herramienta necesaria para la producción de un trabajo original. Bajo esta perspectiva estudiaremos las pinturas analizando las relaciones (de continuidad o ruptura) que desarrollan con el pasado cercano o lejano, para que entonces, desde el momento presente, podamos ver la forma en que la creatividad sigue interfiriendo en la producción pictórica actual.

## **RESUMO**

Neste trabalho expomos aspectos relacionados com a criatividade em pinturas expostas nos dois últimos anos em duas galerias relevantes de arte de Madrid, Paris e Lisboa. A criatividade, neste caso, é entendida como uma ferramenta necessária para a produção de um trabalho original. Através desta perspectiva estudaremos as pinturas analisando as relações (de continuidade ou de ruptura) que desenvolvem com o passado próximo ou distante, para que então, desde o momento presente, possamos ver a forma que a criatividade interfere na produção pictórica atual.

## **I.2. GÉNESIS**

La idea de investigar la cuestión de la creatividad en la pintura contemporánea, surgió en función del hecho de que la producción pictórica actual, no ha sido tema de muchos estudios relevantes sobre la forma como la creatividad se manifiesta en la contemporaneidad. Naturalmente eso ocurre en función de que la obra de arte más relevante producida en el momento en que escribimos este trabajo, necesita de un espacio más largo en tiempo para que pueda ser más objetivamente separada de lo que se produjo en el pasado y de todo lo que ahora se están haciendo. Así, aunque encontremos importantes críticas de arte

sobre lo que ahora se hace, no encontramos material relevante sobre el arte contemporáneo, como a menudo encontramos sobre el arte producido en otros momentos de la historia del arte. Si buscamos informaciones sobre el arte producido entre los años que van desde 1900 hasta 1980, encontraremos un gran número de textos. Sin embargo, a medida que nos acercamos de los años 80, estas informaciones van disminuyéndose, y si pasamos a los años 90, el año 2000 y sobre todo ahora en 2009, la cantidad de textos disminuye drásticamente. Esta situación, fácilmente observable y que al final representa una dificultad y un hito para quien trabaja con el arte en la contemporaneidad, nos despertó el interés por el desarrollo de esta investigación.

Así, a nosotros nos parece, que una investigación sobre la cuestión de creatividad en la pintura contemporánea, puede ayudar a mejor entender como las cosas están ocurriendo en este momento de la historia del arte, además de ayudar a los estudiantes, investigadores y profesionales del arte a acercarse de las cuestiones sobre la creatividad en el arte, que siempre fueron fundamentales en esta área del conocimiento.

No obstante, este trabajo surge del deseo despierto por innumerables visitas hechas a distintas galerías de arte, museos, ferias y bienales de arte al largo de muchos años, dónde lo mejor de la pintura contemporánea estaba expuesta. De estas visitas, poco a poco fue brotando la ilusión de producir un trabajo de investigación, puesto que sería una herramienta para estudiar y clarificar la forma cómo la creatividad se manifiesta en la pintura actual.

### **I.3. OBJETIVOS**

#### **I.3.1 Objetivo general**

Estudiar aspectos relativos a la cuestión de la creatividad, entendida como medio para el desarrollo técnico y estilístico, en pinturas expuestas en los dos últimos años en dos galerías relevantes elegidas en Madrid, París y Lisboa.

#### **I.3.2 Objetivos específicos**

- Observar las relaciones que las pinturas investigadas tienen con el arte producido en el pasado lejano o cercano, o con otras culturas distintas de la europea.
- Esclarecer cuáles son las principales herencias o deudas estéticas, referencias o influencias que podemos vincular a la producción pictórica contemporánea seleccionada.
- Analizar el papel de la creatividad, utilizada como herramienta para la solución de problemas de naturaleza técnica y estilística.
- Demostrar la forma encontrada por el artista para resolver las cuestiones relativas a las posibles influencias con que trabaja y también la forma en que él se relaciona con estas.
- Ofrecer un panorama sobre cómo opera y se desarrolla la creatividad en la pintura actual.

### **I.4. HIPÓTESIS**

- En este trabajo partimos de la idea de que las pinturas actuales, producidas en Europa y exhibidas en las galerías seleccionadas, siguen alcanzando altos niveles de originalidad.

- La pintura actual, aunque altamente original, opera utilizando recursos creativos a través de una red intercambiable de influencias de técnicas, estilos y conceptos.

### **I.5. JUSTIFICACIÓN**

Este trabajo se justifica porque nos ofrecerá la oportunidad de mirar con profundidad la producción pictórica actual. Sabemos que la pintura siempre tuvo una gran importancia en la cultura occidental, y que ha sufrido los más variados cambios a lo largo del tiempo.

Así que, estudiar lo que se hace hoy en esta área del arte, es una tarea imprescindible para ayudar a todos los profesionales (docentes o estudiantes, críticos, historiadores o artistas) que investigan este tema a comprender lo que está pasando con la pintura en la actualidad.

Así que vamos a ofrecer y revelar a través de esta investigación, los mecanismos empleados por los artistas para llegar, en la actualidad, a producir una pintura original. Sabemos que la originalidad sigue siendo considerada fundamental en la actividad artística, por eso es importante mirar hacia la pintura actual extrayendo las características que hacen de ella un trabajo altamente creativo.

Esta es una tarea que habrá de contribuir al entendimiento y desarrollo de los profesionales de esta área, además de revelar la forma en que los artistas entienden y trabajan con las cuestiones relativas a la creación artística, originalidad y herencias culturales.

De esta forma, será posible demostrar las características de lo que se puede llamar una pintura innovadora y cómo esta se presenta en el contexto artístico actual.



## **I.6. FUENTES DOCUMENTALES**

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Biblioteca Universidad Complutense de Madrid

Biblioteca Universidad Autónoma de Madrid

Centro de Arte Georges Pompidou, París

Galería Soledad Lorenzo

Galería Juana de Aizpuru

Galería Lelong

Galería Taddhaeus Ropac

Galería Filomena Soares

Galería 111

## CAPITULO II

### INTRODUCCIÓN

### METODOLOGÍA

## **CAPÍTULO II**

### **METODOLOGÍA**

#### **II.1 INTRODUCCIÓN**

Para la realización y mejor comprensión de este trabajo hicimos una división en un total de ocho capítulos. En el Capítulo I, presentamos la motivación que nos condujo a la decisión de trabajar con la pintura en la actualidad, además de presentar los objetivos e hipótesis de esta investigación.

En el Capítulo II presentamos la metodología desarrollada para poder estudiar los distintos grupos de trabajos seleccionados bajo un criterio único que nos permitiera evaluar todos los componentes formales, conceptuales, técnicos y estilísticos de las obras.

En el Capítulo III presentamos distintas teorías sobre la creatividad ofrecidas por psicólogos y sobre la creatividad en artes plásticas, para, finalmente, elegir una que nos sirvió de base para aclarar la forma en que cada artista trabaja la cuestión de la influencias en su obra y cómo alcanza la originalidad. En este caso, optamos por trabajar con las teorías relativas a las distintas influencias que una vez superadas o transformadas permiten a un artista alcanzar su estilo personal. En este capítulo presentamos también, el marco teórico donde mostramos los principales cambios operados en la actividad plástica en el siglo XX y que todavía siguen siendo fundamentales para la comprensión del arte en la actualidad.

En los Capítulos IV, V y VI, presentamos la selección de los artistas y de las obras analizadas según los criterios metodológicos desarrollados, presentados a continuación, en este presente capítulo. El Capítulo IV lo dedicamos a analizar las obras de las galerías de Madrid, Soledad Lorenzo y Juana de Aizpuru. En el Capítulo V analizamos las obras de la galerías de París, galerías Lelong y Thaddaeus Ropac y en el Capítulo VI, las galerías de Lisboa, galerías 111 y Filomena Soares.

En el capítulo VII incluimos cuatro entrevistas con los directores Rui Brito (Galería 111, Lisboa), Soledad Lorenzo (Galería Soledad Lorenzo, Madrid) y Juana de Aizpuru (Galería Juana de Aizpuru, Madrid).

La Conclusiones Finales, están en el Capítulo VIII, y en base a todos los análisis, contestamos a las hipótesis, incluyendo comentarios de los galeristas Rui Brito y Soledad Lorenzo, como forma de hacer referencia a la visión que estos profesionales del mercado del arte tienen sobre la cuestión relacionada con arte, creatividad y originalidad.

Finalizamos en el capítulo IX, con un índice de las imágenes y la bibliografía presentada según la norma APA 6.

## 7.2 METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo hemos seleccionado dos galerías de arte relevantes, en las ciudades de Madrid (Galería Soledad Lorenzo y Galería Juana de Aizpuru) y París (Galería Thaddaeus Ropac y Galería Lelong), estudiando posteriormente las pinturas expuestas en los dos últimos años en estos espacios. Considerando la importancia de estas galerías en estas ciudades y el rigor con que eligen a los artistas que representan, pretendemos ofrecer un escenario de las principales características de la pintura actual y de cómo el proceso creativo se desarrolla en la actualidad.

Para ello buscamos información sobre estas galerías que nos ayudase a situarlas entre las más importantes no sólo de la ciudad, sino también del país al que pertenecen. Es decir, información sobre las ferias de arte (nacionales y/o internacionales) en las que participan, tiempo que actúan en las ciudades, relevancia de los artistas con los que trabajan. Una vez seleccionadas las galerías, buscamos información sobre las exposiciones de pintura que organizaron en los dos últimos años.

Una vez realizado el trabajo de campo y teniendo todo el material que analizar, se procedió a comenzar el trabajo de investigación propuesto. Para ello, se utilizaron los métodos cuantitativo y cualitativo

haciendo observaciones descriptivas e interpretativas de los objetos presentados. Como técnica de análisis empleamos la “triangulación”, puesto que su “principio básico consiste en recoger y analizar datos de distintos ángulos para compararlos y contrastarlos entre sí” (BISQUERA, 1988: 265).

Las pinturas analizadas fueron aquellas expuestas en los dos últimos años en estas galerías. Como el número de exposiciones y de pinturas presentadas en las galerías es muy grande, trabajamos con cuatro o cinco artistas de cada galería. Como estas galerías, tienen un alto nivel de exigencia a la hora de seleccionar a los artistas con que trabajan, elegimos los pintores sin la preocupación de que sean o no muy conocidos en el escenario nacional y/o internacional, puesto que nuestro objetivo es presentar un panorama de cómo se está operando la cuestión de la creatividad en la pintura contemporánea. Las pinturas fueron analizadas a través de visitas a las galerías, de los catálogos de las exposiciones y de información obtenida en el *web site* de las galerías.

Los artistas y las obras fueron analizados a la luz de los objetivos propuestos. Es decir, nos volcamos sobre todo en la cuestión de la creatividad, aquí definida y entendida de acuerdo con lo que hemos expuesto en los puntos Creatividad y Creatividad en Artes Plásticas. Como medio para evaluar los aspectos creativos presentados en las pinturas, analizamos sus características técnicas, estilísticas y conceptuales. A través de estás análisis vemos cómo se desarrolla el proceso creativo de cada pintor y en qué medida el artista se mantiene independiente de las posibles fuentes que utiliza, o incluso si las abandona completamente.

En relación a los aspectos técnicos analizamos los siguientes puntos:

### **1. Materiales empleados, formato y tipo de soporte**

En relación a los materiales empleados, analizamos en un primer momento, si el artista sigue trabajando con materiales tradicionales o si hace uso de nuevos materiales en su proceso de trabajo. Después analizamos como emplea estos materiales. Es

decir, analizamos la técnica con la cual es aplicada la pintura, observando si existen relaciones con otras técnicas desarrolladas por otros artistas en el presente, o en el pasado cercano o lejano. Las mismas observaciones se realizaron en relación al soporte. Se analizó si el artista sigue empleando lienzos o tablas de madera como se hacía en el pasado, o si emplea otros soportes cambiando también el tradicional formato rectangular.

## **2. Composición**

En la composición se analizó la forma en que el artista distribuye los elementos en el cuadro, observando también si esta distribución guarda relación con algún sistema de composición empleado por otros artistas. Fueron analizados los elementos empleados en la pintura y la forma en que estos elementos se relacionan entre sí, generando el espacio pictórico característico de cada trabajo.

## **3. Colores y texturas**

En este caso los colores y texturas fueron analizados con el fin de observar cómo el artista usa estos elementos en su trabajo. Se estudiaron las relaciones que los colores y texturas en los trabajos estudiados, pueden tener, o no, con otras escuelas de pintura. También analizamos las relaciones que los colores y texturas desarrollan entre sí, y de cómo estas relaciones afectan al sentido espacial del cuadro.

En relación a las cuestiones estilísticas analizamos los puntos que aparecen abajo. Sin embargo, antes de empezar, pensamos que puede ser importante esclarecer algunos puntos sobre cómo entendemos dos elementos fundamentales de la pintura contemporánea. Se trata de la abstracción y de la figuración. Decimos esto porque sabemos, que existen en el medio artístico muchas consideraciones sobre lo que es abstracto o figurativo, puesto que en última instancia un trabajo de arte suele ser las dos cosas simultáneamente. Sabemos de los altos

niveles de abstracción que un artista del Renacimiento tuvo que desarrollar para llegar a producir un retrato, como por ejemplo, la Mona Lisa de Da Vinci. Sin embargo, las manchas o triángulos en una pintura de Kandinsky también son figuras (geométricas u orgánicas). Así que esta discusión puede ir muy lejos, y, de hecho, no es el tema de este trabajo.

Por ello, decidimos adoptar los conceptos expuestos en el texto “Abstracción, Figuración y representación” escrito por Charles Harrison, que aparece en el Capítulo 3, en la página 189 del libro *Primitivismo, Cubismo y Abstracción – Los primeros años del siglo XX* (ver bibliografía). Así, partiendo de estos conceptos desarrollados por este autor, analizamos los puntos que se indican más abajo. Para aclarar mejor los distintos estilos que estudiamos, damos, al final de las definiciones, ejemplos de pintores conocidos que emplearon estos estilos.

En cuanto a las cuestiones estilísticas y conceptuales se tuvieron en cuenta las siguientes:

### **1. Abstracción geométrica**

En este caso se estudió si el artista trabaja dentro de la abstracción, que emplea sobre todo elementos de la geometría: círculos, triángulos, cuadrados, líneas retas o circulares. Dependiendo de la forma como lo hace y del grado de la geometrización de las formas observamos si el pintor nos remite a algún estilo conocido o no.

En este estilo podemos señalar las pinturas geométricas de Malevich en su fase Suprematista, los trabajos de Mondrian en su fase Neoplástica y el minimalismo de Keneth Noland.

## 2. Abstracción informal

La abstracción informal es entendida como opuesta a la abstracción geométrica, en este caso el artista usa manchas de color que generalmente no tienen un contorno nítido y sobre todo, no tiene relación con la geometría.

En este estilo podemos señalar el dibujo muy conocido de Kandinsky llamado Primera Acuarela Abstracta, 1912 y Estudio para Composición Número 7, 1913. Los pintores del Expresionismo Abstracto como Pollock, De Kooning, Soulages, Kline, son representantes de este estilo.

## 3. Figuración y distorsión

La figuración es aquí entendida como un tipo de imágenes que nos permite reconocer, en algún grado, la superficie visible de lo que vemos, sean personas u objetos del mundo, en su más amplia forma de manifestación. Sin embargo, la distorsión no las presenta parcialmente reconocibles.

Características de este estilo son las pinturas del Expresionismo de Kirchner, Heckel, o el cubismo de Picasso, que a lo largo de su vida trabajó sobre todo con esta clase de imágenes, que aunque muy retorcidas nos permiten identificar partes del mundo visible. Lo mismo pasa con los *fauves*, como Matisse o Derain.

## 4. Figuración foto-realista

Este tipo de figuración surgió a partir de mediados de los años sesenta en Estados Unidos con el movimiento Hiperrealista. En este caso los artistas usan fotografías o diapositivas como medio de producir dibujos o pinturas que guardan fuerte relación con las imágenes producidas por estos aparatos.

**Sin embargo, estos procedimientos técnicos se expandieron y cambiaron mucho su empleo**, generando otros tipos de patrones pictóricos, que aunque no siendo hiperrealistas, guardan relación



con el uso de la fotografía o formas mecánicas de reproducción de imágenes como la serigrafía, la impresión digital o el vídeo.

Entre los artistas que trabajan en este estilo podemos nombrar a Chuck Close y Audrey Flack. Gerard Richter es un artista contemporáneo que trabaja a la vez con la abstracción informal y el realismo fotográfico.

## 5. Concepto

En este caso presentamos los conceptos que la obra analizada desarrolla y si estos conceptos guardan relación con otros conceptos desarrollados por otros pintores o escuelas de arte. Así, por ejemplo, la pintura de Morris Louis, llamada de *hard edge*, tenía como concepto fundamental desarrollar relaciones espaciales a través de los colores, sacando de la pintura los contenidos psíquicos del expresionismo abstracto, que es de dónde parte. En este sentido, vamos a ver si una pintura producida actualmente, empleando una técnica que nos remite o que tenga una relación con la pintura *hard edge*, sigue manteniendo este tipo de conceptos, o si, por otro lado, los renueva.

En este caso, hemos visto como una pintura opera dentro de conceptos relacionados con la teoría del arte. Sin embargo, una pintura puede operar dentro de conceptos que tengan relaciones con aspectos relacionados a la vida que le despierta la atención. Por ejemplo, la sociedad de consumo y *los mass media*, en el caso de los artistas Pop, las fuerzas del inconsciente y la reacción del artista frente a una existencia que para él no parece tener sentido en el caso de las tendencias expresionistas, el desarrollo tecnológico y urbano en el caso de los impresionistas y de los futuristas, etc.

Así, el concepto se analiza en función de las teorías artísticas con que se relaciona, o en función de la relación que estos conceptos tienen con determinados aspectos de la vida, o aún más, en relación a estos dos elementos simultáneamente, es decir,

cuando una pintura desarrolla relaciones con conceptos estéticos y existenciales.

## **6. Tema**

El tema se estudió en función del título o de los elementos identificables en la pintura. Es importante considerar que como trabajamos con arte contemporáneo muchas veces fue imposible separar una cosa de otra. Nos referimos a que puede ocurrir que el tema esté íntimamente conectado al concepto. Por otro lado, puede que no exista un tema identificable, como ocurría en el pasado (bodegones, paisaje, retratos, etc.).

Sabemos que en la pintura abstracta, a menudo no existe un tema ni, incluso, un título, aunque existan uno o varios conceptos en conexión. También puede existir un título que, sin embargo, no tenga relación directa con la pintura, y a veces representa solamente un acercamiento literario, con vistas a estimular la imaginación o abrir, a otros niveles, las posibilidades de contemplación del observador. Así, cuando estos dos elementos aparecen distintos, no los presentamos de esta forma, sin embargo, si están muy conectados, se analizan en conjunto, y cuando el tema no aparece de forma clara, analizamos los conceptos que la pintura desarrolla.

## **7. Conclusiones parciales**

Al final de los análisis de las pinturas de cada galería presentamos una conclusión parcial. En esta conclusión relacionamos los aspectos más relevantes que observamos en la obra de cada pintor y que nos permite señalar la forma como han manejado los elementos formales y estilísticos.

## **8. Entrevistas**

Incluimos entrevistas con las directoras de las dos galerías de arte de Madrid Soledad Lorenzo y Juana de Aizpuru, y otra con el

director de la Galería 111 de Lisboa. La intención de hacer estas entrevistas es obtener de estas personas, información sobre la pintura actual por ellos expuesta, además de la visión que tienen del arte en la actualidad, y sobre todo la forma en que entienden la cuestión de la originalidad y del papel de las influencias en la operación creativa.

## CAPITULO III

### LA CREATIVIDAD

### CREATIVIDAD EN ARTES PLÁSTICAS

### LAS RELACIONES ESPACIALES EN LA PINTURA

### ¿PINTURA O ESCULTURA?

### LA PINTURA EN LA ACTUALIDAD

## CAPÍTULO III

### III.1 LA CREATIVIDAD

Estudiar la creatividad en artes puede que sea antes todo un estudio de la creatividad. Es decir, al final estaremos estudiando al hombre creativo, el hombre que produce cosas nuevas, que descubre nuevos caminos en un área del conocimiento. Antes se creía que la creatividad era un privilegio de los artistas, sin embargo hoy sabemos que no. Científicos, profesores, ingenieros, cocineros, deportistas, niños, madres, etc. son todos más o menos creativos en sus tareas cotidianas o en aquellas que exigen más esfuerzo intelectual.

Con eso queremos decir que en el momento en que surge un problema nuevo, la capacidad que tenemos para resolverlo estará relacionada con la creatividad. La forma en la que vemos el medio social, cómo lo interpretamos y cómo reaccionamos en este medio exige dosis diarias de creatividad, puesto que estamos siempre respondiendo a estímulos diversos que exigen nuestra atención y una toma de decisión. Esto tiene una relación íntima con el proceso de aprendizaje, con la adquisición y el desarrollo de nuestras habilidades sociales que serán responsables de la forma en que actuamos en determinadas situaciones.

Así que nos parece muy curioso investigar la personalidad creativa de, por ejemplo, un importante músico, escritor o pintor. Puede que estas personas sean muy parecidas a todas las otras en sus actividades cotidianas. Al final todos dormimos, comemos, nos vestimos, tenemos las mismas necesidades fisiológicas, las mismas enfermedades, incluso tenemos miedos muy parecidos: miedo a la muerte, miedo de perder el trabajo, miedo de perder a alguien muy amado, etc. Sin embargo, en alguna situación en su trayectoria profesional estas personas se distinguen de todas las otras.

No obstante, esta distinción en el trabajo podrá cambiar también su posición en relación al medio social. Este cambio social, que destacará su persona (o la pondrá en una situación distinta de las demás) destacará también lo que podríamos llamar la personalidad artística. Esta

personalidad, es al final la misma, que nos permite decir si esta obra pertenece a este o a aquel pintor o músico o escritor. Así, a nosotros nos parece importante hacer una pequeña presentación de ciertas teorías sobre esta cuestión que seguramente tendrán relaciones con el proceso de creación de artes visuales. Es decir, pensamos enseñar teorías sobre las posibles relaciones de una persona con su Yo, y desde ahí, con su Yo artístico, puesto que creemos estas cosas caminan juntas.

En este sentido, empezamos planteando que la formación de una personalidad tiene relación con la formación de una persona en general, y así con la formación del individuo, que culmina con la formación del Yo. Greenberg también analiza la creación artística a través del Yo individual, como podemos notar en este pasaje, donde declara que:

Como cualquier otro artista, Matisse trabajó al principio con estilos prestados; y si bien parece haber avanzado con bastante lentitud hacia el descubrimiento de su Yo único, fue menos por falta de confianza en sí mismo que a causa de unos escrúpulos muy complicados sobre su *verdad*. Antes de poder avanzar hacia la independencia tenía que estar seguro de que realmente sentía de modo distinto y tenía cosas diferentes que decir que aquellos artistas a quienes admiraba y que influían en él. (GREENBERG, 2002: 170)

No pretendemos en este momento hacer un análisis de la trayectoria de Matisse, si no señalar el papel del Yo como medio para concretar un trabajo individual. Así que nos parece que será interesante ver algunas teorías distintas sobre la formación del Yo, el papel que ejerce sobre él, la cultura, la sociedad, el pasado y el medio laboral específico en que una persona actúa. Decimos esto porque seguramente la formación artística y el surgimiento de una nueva personalidad en las artes, está relacionada con la formación del individuo y en cómo este individuo se relaciona con su medio social y cultural.

Evidentemente esta es una cuestión muy compleja y pensamos presentar un boceto sobre las distintas teorías que tratan de este tema. Así que para que tengamos una idea de cómo esta formación ocurre a nivel personal podemos observar el planteamiento de Bruner, donde este autor afirma que:

Las cuestiones ontológicas del “Yo conceptual” no tardaron en ser reemplazadas por un conjunto de preocupaciones más interesantes: ¿mediante qué procesos y en referencia a qué tipos de experiencia formulan los seres humanos su propio concepto de Yo, y qué tipo de Yo formulan? ¿Consta el Yo (como había sugerido Willian James) de un Yo “extenso” que comprende la propia familia, los amigos, las posesiones, etc? ¿O como sugerían Hazel Markus y Paula Nurius, somos una colonia de Yoes Posibles, entre los que se encuentran algunos temidos y otros deseados, todos ellos aglomerados para tomar posesión de un Yo actual? (BRUNER, 1991: 102)

Así que tenemos aquí un pequeño pasaje que ya nos permite notar la naturaleza compleja en que encontramos localizado el Yo. Además de eso no podemos olvidar sus relaciones con el Otro. Puesto que al decir que somos así, nos separamos y nos distinguimos de los demás. Eso ya tiene para los estudiantes de arte una importancia fundamental. Cuando un artista busca y además encuentra una forma exclusivamente suya de hacer un cuadro, esta forma exclusivamente suya es así entendida, en función de la liberación de todas las otras cosas que en su campo de trabajo, ya fueran hechas.

Verificamos la originalidad de un trabajo a través de los niveles de independencia de este trabajo en relación a los otros. De la misma forma, tenemos conciencia de nuestro Yo en la medida que lo notamos distinto de los otros Yoes (u Otros) que tenemos alrededor.

Naturalmente podemos observar que una teoría que intenta dar cuenta de un proceso tan complejo como el de la formación de la personalidad, sufrirá muchos cambios y habrá de estar abierta a nuevos planteamientos. De manera que otros importantes investigadores señalarán nuevos mecanismos que actúan en la formación del Yo y, según nos enseñan, este Yo sufre muchos cambios dependiendo de la situación a la que está expuesto. Hablando de un trabajo de Kenneth Gergen, Bruner señala que:

En este trabajo, que data de hace dos décadas, se propuso mostrar cómo la autoestima y el autoconcepto de las personas cambiaban abruptamente en relación a los tipos de gente entre los que se encontraban, y cambiaban más aún en respuesta a las observaciones

positivas o negativas que la gente hacía sobre ellos. (...) En sentido distributivo, por consiguiente, el Yo puede considerarse como producto de las situaciones en las que opera, un “enjambre de sus participaciones” como dice Perkins. (BRUNER, 1991: 109)

Más adelante el autor también comenta que:

Pero a esto añadía que hay dos generalidades que, no obstante, hay que tener en cuenta a la hora de interpretar resultados como estos: ambos son rasgos universales que tienen que ver con la manera en la que el hombre se orienta hacia la cultura y el pasado. La primera es la *reflexividad* humana, nuestra capacidad de volvernos al pasado y alterar el presente en función de él, o de alterar el pasado en función del presente. Ni el pasado ni el presente permanecen fijos al enfrentarse a esta reflexividad. El “inmenso depósito” de nuestras experiencias pasadas puede destacarse de distintas maneras cuando le pasamos revista reflexivamente, o podemos cambiarlo mediante una reconceptualización. El segundo universal es nuestra “deslumbrante” capacidad intelectual para imaginar alternativas: idear otras formas de ser, de actuar, de luchar. De manera que, aunque en un sentido seamos “criaturas de la historia”, en otro también somos agentes autónomos. El Yo, por consiguiente, como cualquier otro aspecto de la naturaleza humana, es tanto un guardián de la permanencia como un barómetro que responde al clima cultural local. (BRUNER, 1991: 109)

Así podemos notar que muchas cosas suelen interferir en este proceso de formación de la personalidad. Al final tenemos claro que el Yo está lejos de ser una “entidad” fija. Por ejemplo Hazel Markus y Paula Nurius comentaban la cuestión relativa a los Yoes Posibles y entre ellos los temidos y los deseados. Sólo ahí, ya tenemos una gama de situaciones muy amplias, dada la relación que desarrollamos con la cultura. Es decir, existen cosas que deseamos y que sin embargo, son prohibidas, y por eso también, temidas.

Además existen cosas que aunque no siendo prohibidas siguen siendo temidas: la muerte, por ejemplo. Es claro que también existen distintos niveles de temor, y distintas formas de reaccionarse con ellos. Así que tenemos que añadir, que además de nuestras posibilidades personales tenemos que considerar las relaciones con el medio social, y cómo este medio nos hace sentir en función de las reglas ya establecidas,



a las que tenemos que adaptarnos. Es decir nuestro desarrollo interior es afectado por una multitud de hechos, y muchos de ellos ya existían antes de nuestro nacimiento, siendo la educación una forma permanente de influencias sobre la formación del Yo.

Así que de acuerdo con las alteraciones (sea del medio social, sea en niveles de nuestras relaciones personales) y las distintas influencias (la educación, las opiniones de los otros, el medio social o laboral) que producen cambios en nuestro sentido de seguridad, auto estima etc, ajustamos nuestras formas de actuar y así permanentemente producimos cambios interiores, que suelen alterarse a lo largo de un mismo día, dependiendo de las situaciones a las que estemos expuestos. Y sumado a todo esto, las experiencias del pasado y la forma en que nos relacionamos con los hechos ya ocurridos.

En este sentido, con el tiempo, tenemos nuestra experiencia acumulada y las experiencias de los otros, que también influyen en la nuestra propia experiencia. Es decir, nuestra experiencia, que en cierta medida es única e individual, gana con la experiencia de los otros y en este proceso incrementa sus propias posibilidades y potencialidades. Y por fin, tenemos que comentar sobre nuestra “deslumbrante” capacidad para imaginar alternativas. Y de esta forma volvemos al hombre de las posibilidades. Es decir, al hombre que puede imaginar alternativas, considerar posibles maneras de enfrentarse a un problema y al final decidirse por una alternativa. Puede que tengamos muchas posibilidades pero al final, tenemos que decidir por una, o como mucho dos o tres. Sin embargo las otras posibilidades continuarán existiendo.

A nosotros nos parece muy evidente la inmensa relación que todas estas reflexiones acerca del Yo, tienen con la creatividad en las artes visuales. De hecho, eso no podría ocurrir de forma distinta, puesto que es el Yo de un artista el que al final estará actuando, mientras un trabajo se desarrolla. Así que pasaremos ahora a un análisis de este proceso en el plano de la creación artística, más específicamente de las artes visuales, puesto que, ahora, ya podemos establecer algunas relaciones entre la construcción de la personalidad del Yo y la construcción del trabajo creativo.

En primer lugar, podemos relacionar lo que proponían Hazel Markus y Paula Nurius sobre la cuestión relativa a los Yoes Posibles y entre ellos los temidos y los deseados. En la creación de un trabajo de arte, podríamos hablar de las Obras Posibles. Es decir, un artista tiene siempre muchas posibilidades, sin embargo tendrá que elegir una, o unas pocas. De manera que, en la creación, el artista trabaja con posibles formas de generar una pintura, y, al final, genera una que tiene en sí las otras posibilidades no desarrolladas.

Por ejemplo, en términos de estilo, un artista actual podrá elegir uno o como mucho, dos o tres estilos para empezar un trabajo: el cubismo, el surrealismo, el Pop, el minimalismo, el expresionismo, etc. Pero no podemos olvidar que dentro de cada estilo existen las diferencias específicas: el cubismo de Picasso y el cubismo de Juan Gris, el surrealismo de Dali y el de Magritte, el expresionismo de Munch y el de Kirchner, eso sólo para citar algunos ejemplos.

Será posible notar, que de la misma forma que el Yo, este proceso está lleno de cambios y de distintas direcciones que van desde el presente hacia al pasado, y desde allí de vuelta al presente. Es lo que podemos notar en este pasaje en que Javier Díez afirma que:

Lo procesual artístico, análogamente, conjuga mediaciones espacio-temporales donde las estrategias y aun las reglas no se ignoran sino que se traspasan en su misma mediación. El hacer de la creación artística es un hacer traspasado por la reflexión, que es- además de reflejar como un espejo propio para el reconocimiento-, una doble inflexión, un giro con el que las ideas se auspician y se atraen como en un campo magnético de invención cultural con la dinámica de sus representaciones y visualizaciones, y, de igual modo, la dinámica con lo que los *recorridos* y las *búsquedas* de ideaciones creativas puedan asediar los hallazgos con una red de implicaciones anudadas en un proyecto y en un imaginario social determinado. (DIEZ, 2008:199)

El autor nos habla de “mediaciones espacio-temporales” y de cómo las reglas son “traspasadas en su misma mediación”. A nosotros nos parece claro que una persona para actuar creativamente necesita actuar dentro de un conjunto de nociones que se van formando y al mismo tiempo cambiando a lo largo del tiempo. De forma que estas

“mediaciones espacio-temporales” conllevan una importante red de informaciones sobre la técnica, el estilo y la visión personal de los artistas que encuentran en la obra de otro artista, los medios para resurgir.

Sabemos que este procedimiento fue común al menos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. La formación de un pintor consistía en estudiar y conocer el trabajo de otros, y partiendo de estos conocimientos (técnicos y estilísticos) desarrollar su propio estilo. Como ejemplo podemos citar a Rubens que copió y estudió los cuadros de Holbein, Ticiano y Michelangelo, y después convirtió todos estos estudios en un estilo reconocible a la primera mirada. Así que un artista que nació en Alemania y que vivió gran parte de su vida en Bélgica tenía un vivo interés por los más importantes centros artísticos italianos.

Actualmente esta cuestión ha llegado a un punto todavía más difícil de ser analizada. Los artistas europeos tienen conocimiento de lo que se hace en Estados Unidos, los asiáticos y sudamericanos vienen a Europa para estudiar y, sin embargo, mantiene interés por lo que se hace en América o Asia. Seguramente nunca hubo tanta gente pintando, y con niveles de desarrollo espacio-temporales tan distintos.

Sabemos, por ejemplo, que un artista como Rubens tenía interés por el arte del Renacimiento, y este arte lo conducía a un tiempo todavía más lejos, el arte grecorromano. Sin embargo, Rubens seguramente no pensaba en dejar que el arte románico o medieval pudiera contribuir de alguna forma a su desarrollo artístico. Tampoco el arte egipcio, o el arte africano, o el precolombino podían despertarle especial interés. En la actualidad, eso ha cambiado enormemente.

Por ejemplo, en un único día podemos pasar la mañana admirando pinturas medievales, renacentistas, barrocas, rococó, neoclásicas y románticas en la colección del Prado, que además de contar con obras de artistas españoles, cuentan también con artistas ingleses, franceses, alemanes, holandeses y belgas.

Después por la tarde, podemos admirar obras del movimiento moderno en el museo Reina Sofía, que está justo en frente. Y allí, encontramos artistas con influencias africanas, indianas, neoclásicas,

barrocas, conceptuales y de las más distintas nacionalidades. Y para no quedarnos solamente con los museos, tenemos alrededor un gran número de galerías de arte que exhiben el arte contemporáneo, dónde se multiplican las nacionalidades y las referencias temporales.

Este pequeño comentario sirve para ilustrar la situación de un artista contemporáneo en Madrid; ahora bien, sabemos que lo mismo pasa en las grandes capitales culturales del mundo. Es decir, las referencias espacio-temporales llegaron ahora a un nivel jamás imaginado, puesto que nuestra capacidad de comprensión y sobre todo de comunicación, ha aumentado muchísimo, además de la pérdida de los prejuicios estéticos que en otras épocas impedían a un artista reconocer o apreciar, en formas muy apartadas de su cultura, cualquier ingrediente de naturaleza estética.

A esta situación, que por sí sola es muy compleja, tenemos que añadir el hecho de que las reglas son "traspasadas en su misma mediación". Es decir, que no es suficiente conocer y apreciar tantas formas de manifestaciones artísticas, producidas en distintas partes del mundo, y en distintas épocas. Por ejemplo, el mismo Rubens que dominó la técnica pictórica de Ticiano y Michelangelo, tuvo que, en cierto momento, rechazarlas o convertirlas en un nuevo sistema expresivo. Este nuevo sistema por él creado significaba cambiar muchos de los procedimientos de naturaleza técnica, conceptual, cromática, estilística y compositiva.

La personalidad y el talento de Rubens, deberían al final, impregnar todos los datos que él había recorrido en sus laboriosos estudios, para generar así, nuevos valores plásticos de composición, de color, de conceptos, etc. Así podemos notar como son múltiples las operaciones que un pintor tiene que realizar para llegar a producir un trabajo creativo, y cómo la creatividad está íntimamente asociada a estudios, aprendizaje y ruptura. La dificultad está en medir los grados de ruptura y continuidad que estarán siempre presentes en la formación de una personalidad artística. Decimos esto porque no se puede afirmar con precisión los diferentes grados de aprendizaje que entran y salen en la constitución de un estilo de arte o en la formación artística de una persona.

Y sobre todo, no podemos decir como estos elementos eran percibidos o interpretados por él. Podemos notar las distintas ventanas a las que se abren para uno u otro estilo, pero jamás señalar con precisión los grados de continuidad o ruptura que mantienen con los estilos con que se relacionan. Sin embargo, es en este conjunto de “los recorridos y de las búsquedas” donde las reglas serán revaloradas, repensadas, reutilizadas y reactualizadas, y que tendrán así cambiada su faz, casi a punto de hacernos olvidar su antiguo dueño, que seguirá presente de alguna forma, en la estructura profunda de la obra, cuyo pensamiento innovador dio origen.

Por todo ello, podemos afirmar que el proceso creativo viene acompañado de un conjunto de acciones y reflexiones que están basadas en elementos como la experiencia, los modelos y en una disciplina que permita la realización de un trabajo final. La creatividad, a nosotros nos parece, se relaciona con la práctica constante que al final es cambiada en experiencia. Esta, a su vez, guarda relaciones con el medio y con la época en que está inmerso el artista, beneficiándose de las otras creaciones que tengan alguna relación con el proyecto desarrollado.

Así, la experiencia personal, que es alimentada a través de la práctica diaria a lo largo del tiempo, también encuentra apoyo en las realizaciones paralelas (los modelos) producidas por otros artistas. En este sentido merece la pena, observar el análisis hecho por Gardner sobre el proceso creativo de Mozart, donde este autor comenta la influencia inevitable del medio social y musical que permitiría al músico encontrar, en las estructuras sonoras conocidas y establecidas, no sólo el apoyo para su desarrollo creativo, sino también un puente para nuevos planteamientos musicales. Es lo que notamos en este pasaje:

Mozart vivió, además, en una época en que las reglas de la composición musical eran mucho más claramente explícitas que en la actualidad: existían formulas definidas para escribir una sinfonía, y estas formas eran marcadamente restrictivas. A casi cualquier individuo con inclinaciones musicales (¡incluido Federico el Grande!) era posible escribir una pieza musical aceptable. (...) Podemos presumir, entonces, que una vez que Mozart se decidía a escribir una sinfonía, muchas de las decisiones más importantes al respecto ya habían sido tomadas con

anterioridad (al igual que en los casos, más modestos, de nuestros ejemplos contemporáneos). (GARDNER, 1987:389)

En este sentido, podemos concluir que “las reglas de la composición” funcionan como modelos que son a la vez producto de una experiencia desarrollada a lo largo de los años. De la misma forma que Mozart se benefició de este conjunto de reglas que al final darían soporte a sus creaciones personales, los artistas en la actualidad siguen beneficiándose del pasado y de la tradición. Es decir, esta tradición que al mismo tiempo actúa como modelo y objeto de estudio y análisis, permitirá las rupturas que conducen a un estilo personal.

Por lo tanto, cuando trabajamos con la creatividad, tenemos que considerar, además del presente y del medio en que está inmerso el artista, los aspectos relativos al pasado próximo y remoto que de alguna forma podrán estar influyendo al artista u obra de arte producida. Esta obra, a nosotros nos parece, que es realizada por un Yo personal y único, viene cargada de un conjunto de experiencias y conocimientos, que son propios de la personalidad del artista que la hizo: todo el universo mental, incluyendo los pensamientos y sentimientos y toda la compleja red de sensaciones que forman la psique.

No obstante, añadimos a eso, las experiencias estéticas, observadas en los modelos, buscadas en diversos medios productores y mantenedores de la cultura artística: los museos, las galerías de arte, las salas de concierto, las bibliotecas, los talleres, las escuelas, etc. Así, creemos que el objeto artístico único, suele ser resultado de la creación de nuevos modelos cuyo empleo y fin, desconocemos, puesto que aquellos ya estudiados, tuvieron su función cumplida y atendían a las necesidades específicas de un artista y momento social específico.

Es decir, repetir o copiar la apariencia externa de un trabajo (pintura, escultura, literatura o música), no significa, puesto que sería imposible, repetir la vida psíquica, y toda la compleja red de sensaciones y situaciones que la constituyen y que son al final, responsables de lo que vemos materializado como una obra de arte.

### III.2 CREATIVIDAD EN ARTES PLÁSTICAS

La cuestión de la creatividad nos ha parecido siempre un gran misterio. Lo que hace que una persona sea creativa, o más creativa que otra, es aún un secreto difícil de esclarecer. Sabemos que en general las personas suelen ser creativas en muchas tareas y sobre todo en su vida cotidiana, en actividades sencillas, como construir una frase, modificar una conducta habitual, elegir o combinar una prenda, disponer objetos en un salón etc.

Ahora bien, determinar cual qué es lo que diferencia a esa persona de nivel creativo cotidiano de aquella que tiene un nivel creativo excepcional es una cuestión difícil de resolver. En este artículo, pretendemos señalar cuestiones relativas a estos últimos, los pintores excepcionales. Hay muchos escritos sobre el tema de la creatividad, y hay también muchos puntos comunes entre los escritos sobre la creatividad. Sin embargo, estos textos no tienen la fuerza de cambiar a una persona no creativa en su opuesto.

Personalmente creemos que es posible desarrollar la creatividad en los individuos, y pensamos que eso es incluso lo que hacen los artistas. Hay formas de desarrollar la creatividad que son comunes a muchos pintores, como la estrategia de iniciarse bajo la tutela de un maestro, estudiando la obra, el estilo y la técnica de maestros antiguos, hasta llegar a un estilo propio. A través de este proceso los artistas suelen obtener un gran repertorio de imágenes, técnicas y estilos, que pueden ser sintetizados, desarrollados o rotos a través de otro estilo original, que será en este caso el suyo. Lo que pasa es que no siempre este proceso común, genera resultados comunes, es decir, no siempre un artista que tuvo esta formación va a llegar a un estilo que sea original, o que tenga niveles de originalidad sorprendentes. Ahí queda una pregunta sin una fácil respuesta que es, precisamente, qué hizo esta persona para llegar a una forma de pintar, escribir, o componer que la aleja tanto de sus colegas, que tuvieron una formación muy parecida, vivieron en una atmósfera intelectual también muy próxima, si no la misma, y aún así llegaron a desarrollar trabajos muy distintos.

Estas cuestiones sirven para demostrar que hay particularidades en la formación y desarrollo de este proceso que serán únicos. Debe de llegar un momento en la formación de estos artistas que una percepción nueva, una nueva estrategia, un nuevo impulso, y por lo tanto una nueva actuación, debe de surgir y conducir a estos artistas a puntos de vista y manifestaciones en su campo de trabajo aún no imaginadas. Lo que hace que un artista sea considerado original y, por lo tanto, creativo tiene relación con el grado o nivel de independencia que su trabajo puede alcanzar en cuanto al tipo de arte que se produce en el momento en el que desarrolla su trabajo o que se produjo en el pasado cercano o remoto.

Son muy esclarecedores algunos pensamientos de Clement Greenberg sobre la cuestión del desarrollo estilístico de un artista y de cómo su proceso creativo es alimentado por el contacto con obras de otros artistas. Por ejemplo hablando de Matisse, Greenberg declara que:

Como cualquier otro artista, Matisse trabajó al principio con estilos prestados; y si bien parece haber avanzado con bastante lentitud hacia el descubrimiento de su Yo único, fue menos por falta de confianza en sí mismo que a causa de unos escrúpulos muy complicados sobre su *verdad*. Antes de poder avanzar hacia la independencia tenía que estar seguro de que realmente sentía de modo distinto y tenía cosas diferentes que decir que aquellos artistas a quienes admiraba y que influían en él. (GREENBERG, 2002: 170)

Se puede ver en este pasaje cómo la cuestión de la creatividad es abordada por Greenberg; según este autor, al principio Matisse trabajó, como cualquier otro artista, con estilos y por supuesto con técnicas desarrolladas por otros. Así, parece quedar claro que cuando Matisse encontró su "yo único" este encuentro tuvo que representar una liberación, si no total, al menos suficiente como para no comprometerlo estilísticamente, con todos aquellos llamados "estilos prestados". De esta forma la creatividad en las artes plásticas parece estar relacionada con la experimentación de conocidas técnicas y estilos, que pueden, al cabo de cierto tiempo de trabajo, ofrecer a quien lo practica la posibilidad de producir un cambio general en el contexto de lo que se está haciendo. Este trayecto inevitable, del que habla Greenberg será, sin embargo, muy distinto en cada artista, y el tiempo que tardará para pasar por este



proceso de asimilación y después subversión o ruptura, también suele ser muy variable. Si nos acordamos de la formación de Picasso, veremos que fue entre los 14 y 18 años de edad, cuando pasó por esta fase de estilos prestados, a los 18 años llegó a la fase azul que revela una independencia muy grande de los estilos que manejaba y estudiaba.

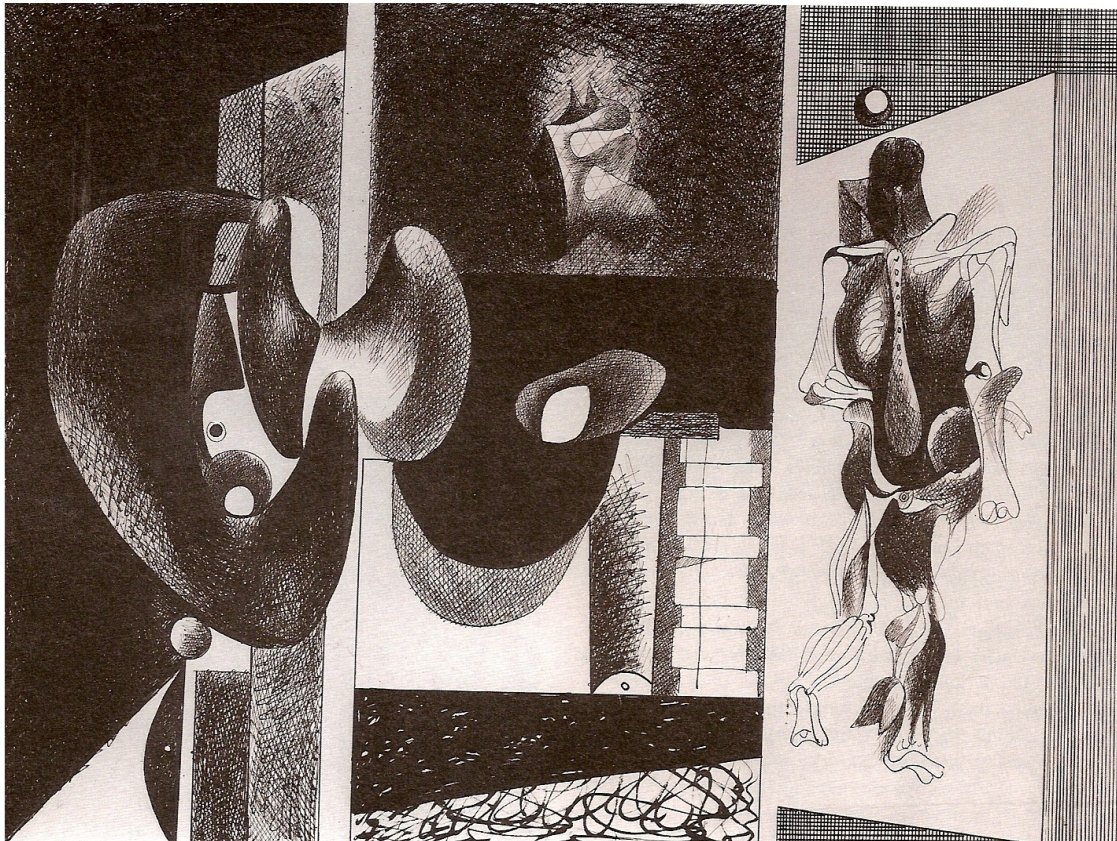


Ilustración 1. Arshile Gorky. *Nighttime, Enigma, and Nostalgia*, 1931-32. Tinta sobre papel, 61 x 78, 7 cm. Foto: Art since 1940.

Picasso es en sí, un gran ejemplo de la necesidad que tiene un joven artista de asimilar e interpretar otros estilos y técnicas como medio de iniciar su aprendizaje. Copió y estudió un gran número de artistas y estilos.

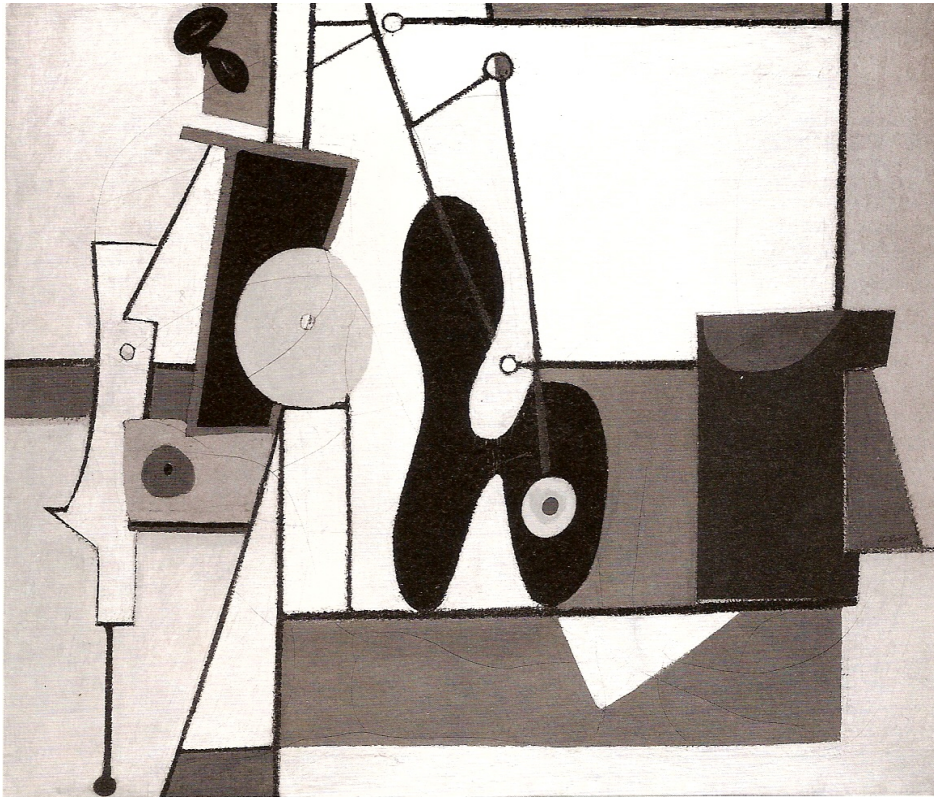


Ilustración 2. Arshile Gorky. Organization, 1934-36. Óleo sobre lienzo, 126 x 152 cm. Foto: Art since 1940.

Sin embargo, existe otro artista del que Greenberg analiza su formación, dejando clara la importancia de las influencias para el desarrollo de su estilo personal, desarrollo este que sería el responsable de colocarlo después en el nivel de los artistas altamente creativos. Se trata de Arshile Gorky, sobre el que Greenberg declara que:

A menudo, el artista que intenta romper con un precedente demasiado poderoso dirige su mirada, al principio, a otro alternativo. El fallecido Arshile Gorky se sometió a Miró en los últimos años treinta, aparentemente sólo para escapar de Picasso, pero al cambiar una servidumbre por otra, hizo un buen número de cuadros en los que ahora somos capaces de discernir una independencia mucho mayor que antes. Kandinsky, cuyas pinturas iniciales Gorky estudió durante horas en los primeros años cuarenta, tuvo un efecto más liberador aún; y lo mismo se puede decir de esa adopción más frecuente por parte de



Gorky del paisaje como punto de partida en lugar de la Ilustración de la naturaleza muerta. Y un poco después, el estímulo personal de André Breton empezó a infundirle la confianza en sí mismo que le había faltado hasta entonces. Pero de nuevo, y por última vez, cayó bajo una influencia, la de Matta, con quien también había mantenido relaciones personales durante los años de la guerra. Matta era y seguramente lo sigue siendo, un dibujante de gran inventiva y en ocasiones un pintor atrevido y fulgurante. Sin embargo, sus ideas adquirieron más sustancia en las manos de Gorky, más sabias pintando, que dotaron a esas ideas de una cualidad de color y superficies nuevas y muy “norteamericanas”, transformándolas y enriqueciéndolas tanto, que el hecho de la imitación carece ya de importancia. Al abrirse un camino de salida fuera del espacio picassoide, Gorky aprendió a poner a flote formas planas en un campo fundente e indeterminado, con una estabilidad difícil que era similar y distinta a la de Miró, al mismo tiempo. No obstante, y pese esta independencia ganada tan tarde, Gorky siguió siendo un entusiasta del gusto francés y un pintor de caballete ortodoxo, un virtuoso de la línea y un pintor de medias tintas más que un colorista. (GREENBERG, 2002: 239)

Tenemos así, otro ejemplo de un larga trayectoria llena de cambios que revelan distintas influencias: Cézanne, Picasso (Ilustraciones 1 y 2), Miró (Ilustración 3), Kandinsky y Matta. Si miramos, aunque sea rápidamente, esta trayectoria, notamos cómo Gorky, que nació en 1904, trabajó bajo la influencia de Cézanne, Braque y Picasso desde 1927 hasta 1936, y después cambió estas influencias por las de Miró, Masson y Matta, hasta que, alrededor de los años 40, finalmente encuentra su estilo personal, que empieza a surgir en pinturas como “Garden in Suchi” de 1941 (Ilustración 4).

Así, cuando empezamos a conocer el trabajo de un artista que nos despierta admiración, nos quedamos muchas veces sorprendidos por su trayectoria llena de cambios, de intrincadas búsquedas en un espacio muy grande de tiempo. Este tipo de investigación ayuda a esclarecer la manera en que suele darse el surgimiento de un artista creativo. Sobre todo, desde el punto de vista didáctico, empezamos a notar que la creatividad, objeto difícil de estudiar que sigue manteniendo altas dosis de misterio en sus apariciones más sorprendentes deja, sin embargo, ciertas huellas que

pueden ser investigadas en trayectorias de artistas como los que acabamos de presentar.



Ilustración 3. Joan Miró. Flame in Space and Nude Woman, 1932. Óleo sobre madera, 40,9 x 32, 1 cm. Foto: Art since 1940.

Otro hecho curioso que se puede notar en los textos de Greenberg, y que a nosotros nos parece que tiene una relación estrecha con la creatividad, está relacionada con las amplias influencias que se mezclan, de forma bastante generalista, en toda la tradición pictórica.

Eso es lo que podemos notar en este pasaje:

El cubismo emprendió una transcripción completamente bidimensional de los fenómenos tridimensionales, desafiando todo lo que los impresionistas habían aprendido sobre la luz y la verosimilitud mediante la luz; pero el cubismo, al ser escultóricamente exhaustivo, al mostrar en relieve sombreado tanto el frente de un objeto como su parte trasera y sus laterales, acabó en una negación aún más radical de toda experiencia que no fuese literalmente accesible al ojo. El mundo fue despojado de su superficie, de su piel y la piel se extendió plana sobre la planitud del plano del cuadro. El arte pictórico se redujo enteramente a lo que era visualmente verificable, y la pintura occidental tuvo finalmente que renunciar a sus quinientos años de esfuerzo por competir con la escultura en la evolución de lo táctil. (GREENBERG, 2002:196)

Greenberg en este pequeño pasaje no nombra a nadie. ¿Quién es el cubismo?, ¿quién es el impresionismo? El crítico habla de cubismo e impresionismo como personas, como seres que tuvieron que aprender ciertas lecciones y usarlas de una forma o de otra.



Ilustración 4. Arshile Gorky. Garden in Sochi, c.1943.  
Óleo sobre lienzo, 78, 7 x 99 cm. Foto: Art since 1940.

No podemos olvidar que el impresionismo de Degas era distinto del impresionismo de Renoir, así como los intereses pictóricos y temáticos de Manet le apartaban de Monet, y que las distintas fases de la vida de cada artista produjeron obras diferentes. Es decir, aunque haya cosas comunes que permiten identificar el estilo impresionista, existe sin embargo, todo un conjunto de cosas que son difíciles de ajustar bajo este mismo nombre. Por lo tanto los “reajustes impresionistas” fueron hechos por alguien, de la misma forma que cuando se dice que “el cubismo emprendió” en realidad se quiere decir que alguien tuvo que emprender alguna cosa.

No obstante, hablar de reajustes y de emprendimientos de una u otra escuela o estilo, quiere decir que en un nivel general, los artistas que crearon estos movimientos, actuaron e intervinieron en una situación más atemporal, que podría corresponder a grandes grupos de comprensión pictórica que tuvieron en algún momento que ser rechazados. Por ejemplo, todo el interés que los artistas desde el Renacimiento hasta el Realismo tenían por la ilusión tridimensional y que los impresionistas empezaron a rechazar.

Es decir, podemos notar que grandes bloques de concepción estilística de arte elevado, son negados y sustituidos por otros, y estos antiguos bloques que permanecieron durante siglos como forma de arte auténtico, son ahora la prueba concreta de cómo no se puede hacer arte. Así planteado, podemos pensar en un nivel creativo que ya no es más individual y en cómo la creación artística (impresionista y cubista, por ejemplo) suele desarrollarse a través de conjuntos de realizaciones que cambian con el tiempo y con los intereses, y que por eso termina ampliando y desvaneciendo los límites entre lo posible y lo imposible en arte.

En nuestra opinión para estudiar la creatividad en artes plásticas no se puede olvidar esto. Es evidente que cuando hablamos de que el cubismo hizo eso o aquello, sabemos que fue Picasso, Braque o Gris quienes lo hicieron. Sin embargo, las nociones que tenemos de las escuelas nos permiten hacer amplias generalizaciones, ayudándonos a rechazar los más contundentes y definidores rasgos estilísticos de una u otra escuela.

De ahí que la creatividad en arte, podrá ser medida o evaluada a partir de comparaciones con lo que se hace o con lo que se hizo. Por ejemplo, los cubistas en relación a los impresionistas, y estos en relación a los artistas del siglo XVI a comienzos del siglo XIX. No obstante, queda más claro qué hace el cubismo, si lo distinguimos del *fauvismo* y del expresionismo, que son escuelas que nacen próximas a aquel.

De manera que para conocer los niveles creativos de las pinturas y de los artistas estudiados, tendríamos, en un primer momento, que conocer sus fuentes y los préstamos técnico-estilísticos que adoptaron para después valorar o analizar el nivel de independencia que lograron obtener.

### III.3 LAS RELACIONES ESPACIALES EN LA PINTURA

Hoy en día ya no es muy sorprendente encontrar en una galería pinturas que parecen salir de los bordes del lienzo avanzando hacia las paredes y techos, dejando a la gente sin saber dónde empieza o dónde termina la pintura. Algunos artistas en la actualidad explotan estas posibilidades, y con esto hacen que tengamos la impresión de que no sólo el lienzo sino todo alrededor es parte integrante de la obra: suelo, techo y paredes.

Así la pintura pierde sus tradicionales relaciones estrictas con el lienzo y pasa a mezclarse con la arquitectura e incluso con el espacio que tenemos a nuestro alrededor. Sin embargo, estas relaciones entre pintura y arquitectura son muy antiguas, y nos parece, que parte de los efectos que podemos encontrar en estos trabajos tiene sus orígenes en un pasado que ya señalaba la íntima integración entre formas de naturaleza bidimensional y formas de naturaleza tridimensional

Es conocida la integración que había entre la pintura, la escultura y la arquitectura en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco. En este último, los artistas sacaban partido de las técnicas de ilusión generando espacios donde no se podía distinguir una cosa de otra. Ahora bien, el efecto general era producir una ilusión en la cual no se podría distinguir,

por ejemplo, la pintura de la arquitectura o escultura, y sobre todo no se podría afirmar la independencia de un medio en relación con el otro.

Es posible imaginar que estas actitudes fueran más comunes en estos periodos puesto que los arquitectos más importantes eran, a su vez, importantes pintores y escultores. Así, se supone, la contaminación sería una cosa “más natural”, si imaginamos que era el mismo hombre practicando actividades distintas pero, sin embargo, íntimamente relacionadas.

También es conocido el hecho de que muchos críticos, artistas e historiadores del arte establecieron relaciones entre pintura, escultura y arquitectura, eso sin mencionar que también lo hicieron en relación a la música, literatura y poesía. Sabemos que la crítica greenbergiana parte del hecho de que las artes a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX estaban todas contaminadas y eso ocurría porque cada forma de arte tenía un dominio tan grande de su propia técnica, que se sentían muy a gusto para avanzar hacia el territorio de otras formas de arte, sacándoles sus mejores efectos.

Para Greenberg, en esta fase del arte, la pintura quería ser música o poesía, la escultura quería ser literatura, y la música quería ser pintura. Así, se producía una gran confusión en las artes y para este crítico fue con el modernismo cuando las cosas volvieron a su sitio, generando el arte puro, donde cada forma de arte debía resolverse dentro de sus propios límites<sup>1</sup>.

No obstante, mucho tiempo antes del siglo XIX, los críticos ya podían encontrar relaciones, por ejemplo, entre la escultura griega y sus construcciones, de la misma forma que lo hicieron en otros períodos, como en el Medievo o en el Prоторrenacimiento. De esta forma, los críticos llamaban nuestra atención sobre ciertos aspectos o características comunes que tenían las esculturas y pinturas con la arquitectura.

---

<sup>1</sup> Para más información sobre esta cuestión ver el libro de Clement Greenberg *Arte y Cultura – Ensayos críticos*.



Estas relaciones se desarrollaron de distintas formas y cada crítico pudo ofrecer una mirada distinta hacia ellas. Es decir, las relaciones entre pintura y arquitectura podrán ser observadas desde el punto de vista

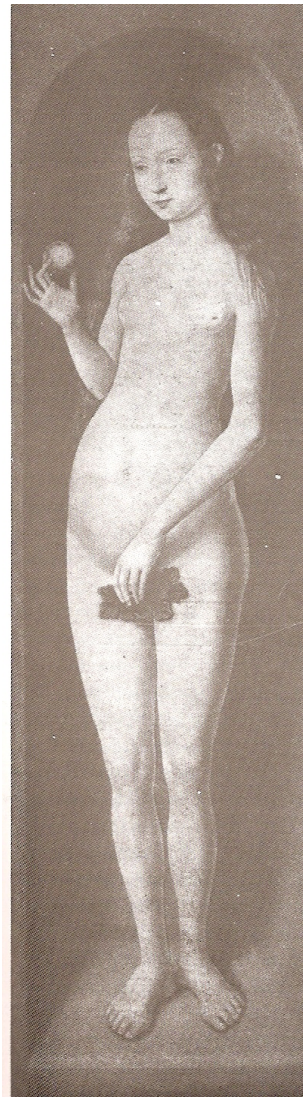


Ilustración 5. Hans Memling. Eva, 1495-90. Óleo sobre madera, 69,3 x 17,3 cm. Foto: El desnudo.

formal, donde lo que se observa son las relaciones entre los aspectos relativos al tipo de configuración pictórica (como el dibujo, la exuberancia de formas, la contención o la severidad de la obra o estilo en cuestión) y

de cómo esto es transpuesto hacia la arquitectura, y, por otro lado, los aspectos que contienen relaciones de carácter espacial e incluso estructural.

En este sentido, es el pensamiento generador de un tipo de configuración pictórica el que va a desarrollar la estética arquitectónica, influyendo en todo el proyecto que habrá de ser pensado a través de estos nuevos conceptos pictóricos. Así, más que en la superficie visible de un edificio, como por ejemplo en la fachada o en detalles decorativos que recubren paredes y techos, la pintura habrá de influir en toda la concepción plástica, organización espacial y estructural del proyecto.

Hay muchos ejemplos sobre estas situaciones distintas, sin embargo elegimos aquellas en las que se puede ver más claramente la forma en que estas relaciones se suelen dar. Una ellas es presentada por Kenneth Clark. En su libro *El Desnudo*, se puede leer un pasaje, donde el autor compara el cuerpo de un cuadro atribuido a Memling con la arquitectura gótica:

Como contraste vemos el típico desnudo gótico del siglo XV: La Eva de la galería de Viena, atribuida a Memling. Los componentes son- por supuesto- los mismos. La forma básica del cuerpo femenino sigue siendo la de un óvalo coronado por dos esferas, pero el óvalo se ha hecho increíblemente grande, y las esferas lastimosamente pequeñas(...). Lo que él pretendía era producir una ilustración conforme a los ideales de su tiempo, que fuese la clase de ilustraciones que gustaba contemplar; y por alguna extraña interacción de la carne con el espíritu, esta larga curva del estómago se convierte en el medio por el cual el cuerpo consigue el ritmo ojival de la arquitectura del gótico tardío. (CLARK, 2008:33)

Aquí el autor nos habla del cuerpo compuesto por óvalos y esferas (Ilustración 5), y así ya nos prepara para demostrar las conexiones que se pueden establecer con un edificio. De modo que notamos la integración que existe entre las formas desarrolladas por el pintor con aquellas otras desarrolladas por el arquitecto.

Es muy curioso que una clase de figura así, además de satisfacer los anhelos del artista en relación a los "ideales de su tiempo" y que a él le

“gustaba contemplar”, pueda estar también en estrecha relación formal y estructural con elementos de naturaleza constructiva. Decimos esto porque sabemos que las ojivas en el gótico asociaban una forma en expansión o ascensión, con la necesidad constructiva de distribuir las cargas del techo.

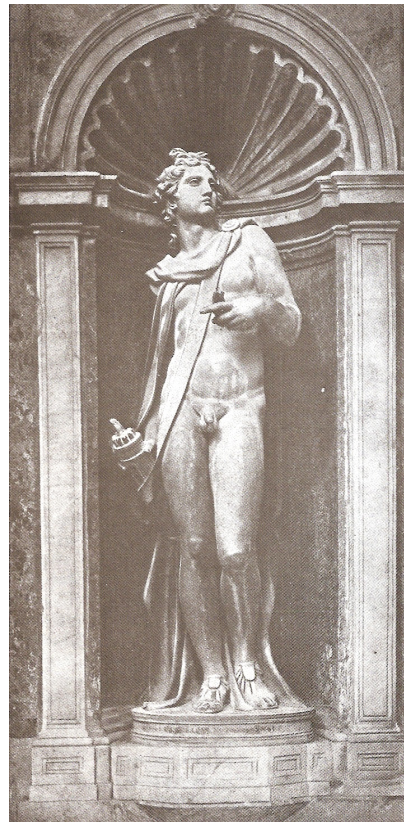


Ilustración 6. Jacopo Sansovino. Apolo, 1537-45. Bronce 147 cm. Foto: <http://all-art.org/Architecture/images7>

Más adelante, en el mismo texto, al comentar el Apolo de Sansovino (Ilustración 6), Kenneth Clark desarrolla nuevas relaciones entre la escultura griega, la escultura renacentista y los templos e iglesias:

Un ejemplo algo menos evidente, es el que proporciona el Apolo de Sansovino en la *loggetta* de Venecia. Está inspirado en el Apolo del Belvedere, pero aunque Sansovino, como todos sus contemporáneos, creía que esta Ilustración antigua era de una belleza insuperable, se permitió una diferencia fundamental en la construcción del cuerpo.

Podemos describirla diciendo que el desnudo masculino antiguo es como un templo griego (Ilustración 7), en el que el liso armazón del pecho se sustenta sobre las columnas de las piernas, mientras que el desnudo renacentista se relaciona con el sistema arquitectónico que dio origen al de la iglesia de cúpula central; de forma que en vez de depender del interés escultórico de un simple plano frontal, hay diversos ejes que irradian del centro. No sólo el alzado, sino por así decir, la planta de estas figuras está en relación con sus respectivas arquitecturas. (CLARK, 2008: 33)

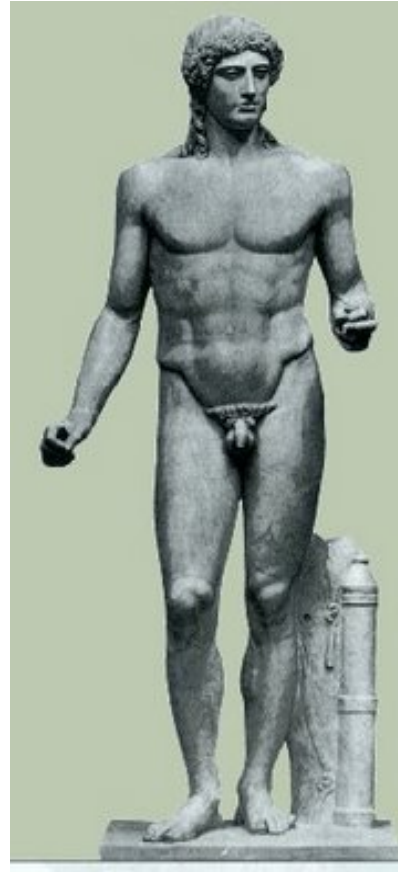


Ilustración 7. Arte grecorromano, Apolo.  
Bronce. Foto: <http://1.bp.blogspot.com>

Como podemos notar, Kenneth Clark nos enseña que las esculturas tienen una relación todavía más estrecha con la arquitectura del período al que pertenecen. Los movimientos de brazos y piernas, las relaciones entre estos elementos y el pecho o el torso, comparten con los edificios la distribución de columnas, la sustentación del techo y sobre todo, el

desarrollo espacial de estos elementos en el espacio tridimensional. Así, los edificios tendrán de guardar en sus formas los mismos sistemas o estrategias formales, conceptuales, estilísticas y técnicas que podemos observar en pinturas y en esculturas.

Más adelante encontramos otro pasaje, en que este mismo autor compara de forma más general la unión casi inevitable entre estos elementos:

A Giovanni Bellini, el discípulo más grande de Donatello, le correspondió dar un paso más en esta concepción. Partiendo de la tensión y la angularidad nórdicas, produce, con la *Pietà* de la Brera, uno de los cuadros más desgarradores de todo el arte, con un cuerpo frío, rígido, sin signo extremo de dolor, pero que parece tener una estructura trágica como la de ciertas fachadas austeras de las iglesias medievales. (CLARK, 2008: 231)

Aquí se puede notar que el autor saca de una pintura relaciones con la estructura de un espacio arquitectónico. Sin embargo, la pintura no es generadora de este espacio, y tampoco la arquitectura tiene una relación directa con esta pintura en particular. El autor incluso habla de “ciertas fachadas”, sin especificar de qué iglesias se trata, aunque especifique el cuadro.

Con esto podemos deducir que estas relaciones pueden ocurrir de forma inconsciente, sea por la admiración o por el estudio que pudo un pintor hacer de una obra de arquitectura, o sea por la atmósfera intelectual de un periodo que puede afectar la producción plástica acercándola a determinado estilo arquitectónico. Kenneth Clark no profundiza en este tema a lo largo del libro, pero sí establece una relación que nos hace pensar sobre cómo la naturaleza expresiva de un medio puede ser transportada con igual fuerza expresiva hacia otro medio.

Otro ejemplo también muy interesante nos es ofrecido por Giulio Carlo Argan. En su libro *El arte moderno* este autor esclarece el tipo de relación que la pintura de Josef Albers (Ilustración 8) también tiene con la arquitectura moderna. En este caso, Argan nos enseña la forma en que el espacio desarrollado por la pintura moderna, que es en esencia, anti-mimética y estrechamente plana, puesto que respeta la naturaleza

bidimensional del soporte, puede generar relaciones espaciales de naturaleza tridimensional y arquitectónica:

La búsqueda de Albers se centra en construcción concreta, no ilusoria del espacio pictórico, es decir sobre la determinación de una auténtica volumetría del color. (...) La intención de Albers no es sugerir la tercera dimensión sino la de realizar en dos dimensiones un espacio plástico integral tan sólido y concreto como la arquitectura. Lo consigue midiendo con extrema precisión las distancias y las relaciones visuales entre zonas planas de colores tonales. Considera que se alcanza una total volumetría cromática cuando se realizan dos condiciones: 1) el plano del cuadro se puede interpretar igualmente como profundidad o degradación fuera del propio plano y como elevación o progresión dentro de él; 2) el plano de color se identifica con la materia que lo sostiene al darse no ya como plano de proyección o pantalla sino como plano de base, tan estructuralmente importante como es el terreno para la arquitectura (análogamente, Mis considera el terreno no como generador de la planimetría del edificio sino como parte integrante de su volumetría). (ARGAN, 1984: 707)

En este caso podemos notar algunos cambios muy radicales en relación no sólo a la pintura sino también a la arquitectura, aunque algunos elementos parezcan a nuestros ojos seguir existiendo de forma alterada, repitiéndose desde el pasado remoto hasta el presente o pasado próximo. Es decir, la red de relaciones que en el pasado existía entre arquitectura y dibujo o pintura sigue existiendo. Es más, también notamos cómo las representaciones de los volúmenes siguen atrayendo a los pintores.

En el caso por ejemplo de Memling, el cuerpo es vehículo para construcciones de esferas y óvalos, y en el caso de Albers, es a través del color cómo se han de establecer las construcciones de volúmenes. El "Apolo" de Sansovino genera relaciones entre la forma como el edificio envuelve el espacio tridimensional, y en Albers, es la aceptación del plano del lienzo la que establece conexiones con el plano constructivo dado ahora por el terreno.

En este caso, estas relaciones entre el plano pictórico y el plano constructivo del terreno son visiblemente estrechas, y en las manos de

arquitectos como Mies Van der Rohe, este plano constructivo determinará, como nos enseña Argan, más que la planimetría de la construcción, la volumetría de todo edificio.

Pensamos que estas tradicionales relaciones entre formas planas bidimensionales del dibujo o pintura, y formas planas tridimensionales de la escultura y arquitectura, ocurren en función del constante intercambio de formas que van del papel bidimensional hacia el espacio tridimensional de la escultura o arquitectura, y también al contrario, las formas observadas en la naturaleza o construidas por el hombre, vuelven al papel, sea a través del dibujo sea a través de proyectos o simplemente de ejercicios de técnica y estilo que al final desarrollan en el pintor o en el arquitecto el sentido de comunión entre las formas observables.

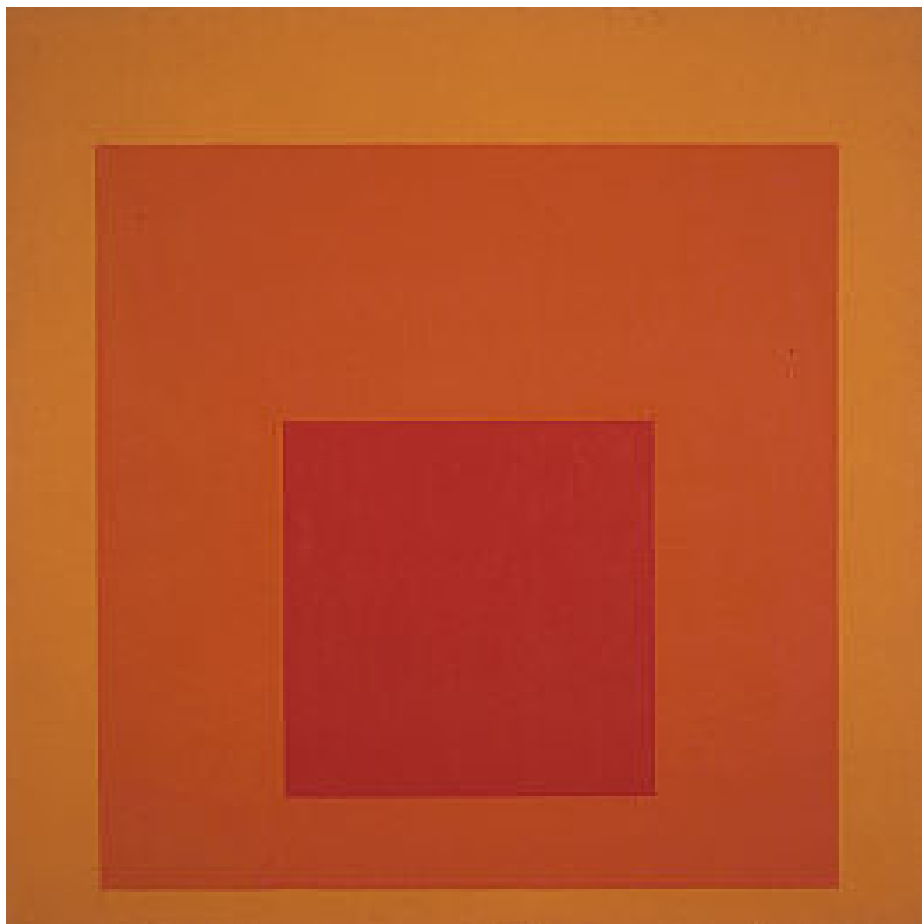


Ilustración 8. Joseph Albers, 1966. Homage to the Square. Oleo sobre mazonite. 122 x 122 cm. Foto: Art since 1940.



También es muy conocida la gran influencia que el cubismo tuvo sobre la arquitectura moderna, y entre esta red de cooperación, un ejemplo evidente es ofrecido por el Neoplasticismo de Mondrian que habrá de generar espacios escénicos (Ilustración 9) y arquitectónicos (Ilustración 10). Aquí no podríamos dejar de enseñar la "Casa Schroeder", 1924, proyectada por Thomas Rietveld. En este caso, es notable la asociación entre pintura y arquitectura, y cómo la pintura puede no sólo inspirar espacios habitables, sino también desarrollar todo un abanico de conceptos relativos a la estructura, a los vanos, a los elementos que permiten el edificio relacionarse con el exterior (las puertas y las ventanas, el techo, el piso y las paredes) además de los aspectos decorativos.

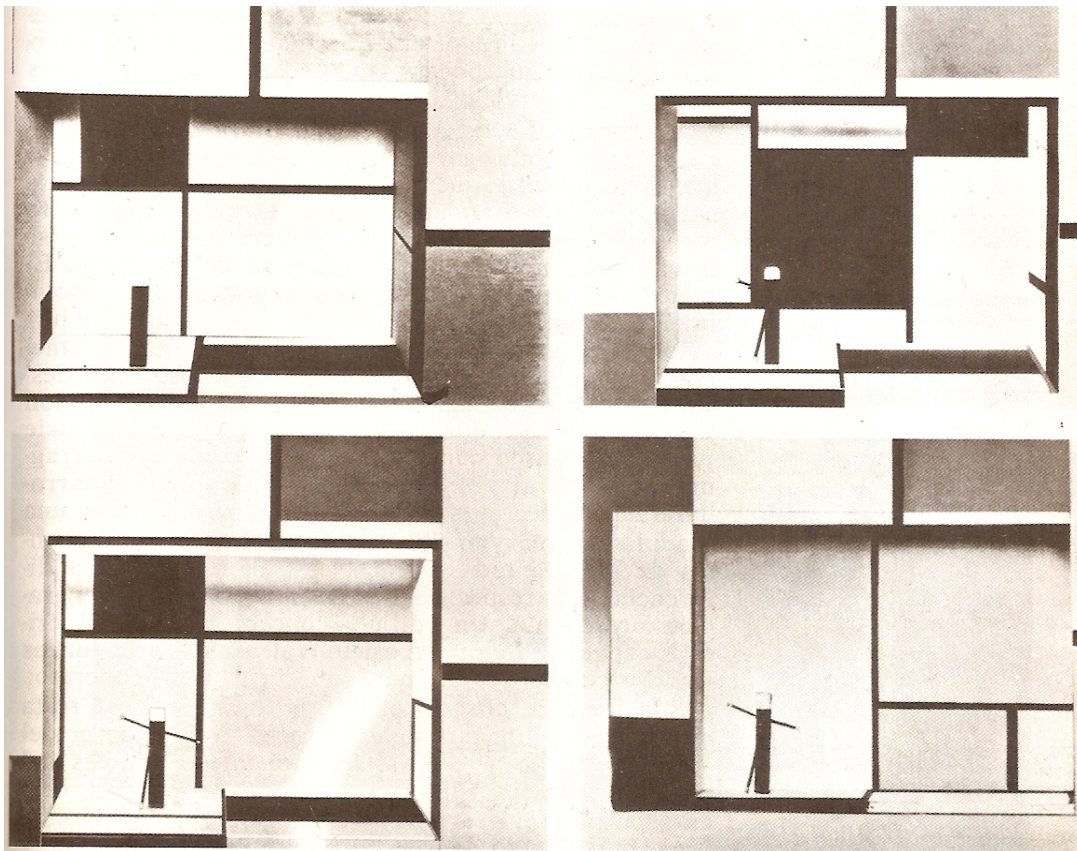


Ilustración 9. Piet Mondrian, escenografía para "L'Ephémère est éternel" de Michel Seuphor. Foto: <http://www.fotolog.com/catalogodearte>



Sin embargo, notamos aquí que la pintura sigue siendo pintura, la escultura sigue siendo escultura, y lo mismo pasa con la arquitectura. Aunque podamos ver toda esta red riquísima de relaciones espaciales, estructurales, estilísticas y conceptuales ningún medio amenaza la integridad del otro o el suyo propio. Ocurre lo mismo en el caso de Mondrian, el lienzo sigue siendo bidimensional, y cuando sus elementos adquieren características tridimensionales, dejamos de tener una pintura y pasamos a tener un escenario o arquitectura.



Ilustración 10. Thomas Rietveld. Utrecht, Casa Schroeder, 1924. Foto: [www.google.es/search?q=Thomas%20Rietveld](http://www.google.es/search?q=Thomas%20Rietveld).

En el caso de Albers, los planos de color que generan el volumen, prolongándose más allá o más acá del lienzo se prolongan a través de una sensación visual, casi se podría decir a través de una ilusión visual, e incluso este volumen sólo se hace concreto o visible en el interior de nuestra mente. Decimos todo esto, porque a nosotros nos parece que el paso que condujo la pintura en dirección al espacio tridimensional, resultando difícil definir sus límites frente a estos otros medios, fue dado por los modernos del comienzo del siglo XX.

Puede también que este paso haya sido dado porque ya estaba implícito, en la naturaleza misma de estos medios, las posibilidades de desarrollo de relaciones entre ellos. Así que eso que podríamos llamar dibujo espacial o pintura tridimensional tendría sus raíces u orígenes en el trabajo característico que hacen con la forma pictórica o plástica. Este trabajo mental exige una reflexión sobre la manera de cómo llevar el elemento tridimensional al plano bidimensional y viceversa. Así, en las próximas páginas presentamos las consecuencias más radicales sacadas de estas relaciones, que se remontan a toda una tradición que mezcla pensamientos y planteamientos de estilo, técnica y conceptos en el arte visual.

Un artista que nos parece importante citar es Lucio Fontana. Con su serie de cuadros llamados Conceptos Espaciales, el artista introdujo nuevas concepciones sobre la forma de operar con el plano del lienzo. Esta nueva forma de operación incluía el hecho de que el lienzo debería ser cortado, y así este plano cerrado, delimitado por bastidores y marcos, estaría entonces abierto para comunicarse con el espacio entorno a este mismo plano. Argan muestra cómo eso ha pasado en su trabajo:

Como escultor, Fontana destruye la escultura: modela grandes esferas y las rompe. Como pintor, destruye la pintura: extiende el color sobre el lienzo y después lo hiende con uno o varios cortes, rápidos y netos como navajazos. Es un gesto, pero el gesto que rompe la esfera pone en comunicación el espacio exterior con el interior y el gesto que rasga el lienzo restablece la continuidad entre el espacio anterior y el espacio posterior al plano. (ARGAN, 1984: 726)

De esta forma, descubrimos la gran paradoja que se genera a través de esta actitud. El acto de rasgar, destruir o romper la escultura o la pintura, funciona al final como un acto de integración, de recuperación, de expansión del plano pictórico. Los cortes de Fontana son espacios abiertos, que despiertan la curiosidad no sólo por saber qué existe después, sino también para el hecho del espacio anterior al lienzo, es decir, el espacio del espectador.

Esta concepción espacial creada por Fontana tuvo amplias consecuencias para la pintura, y pensamos que estaría en la base de aquellas creaciones que operan entre múltiples espacios simultáneamente. Es decir, operan en el espacio del cuadro o del lienzo, en el espacio del espectador y en la pared donde la pintura está colgada. De este modo constatamos como una actitud que tiene en su apariencia un alto grado de destrucción, tiene en su esencia una inmensa carga creadora, y todo eso sirve para hacernos pensar en el papel fundamental de la destrucción en el arte, y de cómo este papel puede ser el vehículo para la continuidad de la vida artística.

### III.4 ¿PINTURA O ESCULTURA?

Es conocido el trayecto que hizo la pintura intentando durante mucho tiempo simular los efectos de tres dimensiones. Para ello, desarrolló un sistema de representación en perspectiva que permitiera pintar o dibujar sólidos en una hoja o lienzo que tenía sólo dos dimensiones, y a lo largo de casi 400 años siguió esforzándose para adquirir estas características pertenecientes a la escultura<sup>2</sup>. En estos 400 años (del Renacimiento al Neoclasicismo) la pintura perfeccionó las técnicas de producción de todo tipo de ilusiones: las ilusiones de los volúmenes, de las luces y sombras que proyecta un cuerpo u objeto sólido, de las texturas y del espacio donde estos objetos se encuentran.

La necesidad de generar estas ilusiones culmina en el conocido dicho de Delacroix que decía que “las ilusiones son las cosas más reales que creo”. Pasado este tiempo la pintura, o mejor dicho, los pintores, parecen haber sentido la necesidad de volver a los orígenes bidimensionales de la pintura, y en las manos de los impresionistas, de los cubistas y de gran parte de las escuelas surgidas en los comienzos del siglo XX, los artistas adoptaron una actitud de rechazo a todo lo que no fuera plano, abriendo camino para la abstracción.

---

<sup>2</sup> Para más informaciones ver el ensayo El pasado pictórico de la Escultura Moderna, de Clement Greenberg, en el que este autor reflexiona sobre esta cuestión.

Sin embargo, al hacer este trayecto volviendo a un sistema pictórico que no incluía características de la escultura, encontró nuevos medios expresivos que la hicieron volver de nuevo a los viejos límites y rasgos pertenecientes al territorio de la escultura. Es muy curioso el hecho de que al apartarse de los medios empleados por el lenguaje tridimensional y de sus efectos, y al encontrarse libre de influencias externas, pudiera la pintura volar en dirección a un sistema de lenguaje que de nuevo iba a remitirle a la escultura. Así que, sin dejar de ser plana o bidimensional y rechazando todos los sistemas de representación que pudieran conllevar cualquier rasgo de tridimensionalidad, la pintura invirtió en formas que podían abrazar el espacio exterior a ella. Para ello adoptó muchas estrategias.

Por ejemplo exagerando el empleo de distintos objetos en el soporte como hizo Rauschenberg en trabajos como "Canyon" de 1959, y sobre todo con las llamadas "Combine Painting" (Ilustración 11), donde resulta difícil decir si estamos delante de una pintura o de una escultura.

Ilustración 11. Robert Rauschenberg. Odalisk, 1955-58. Óleo, acuarela, lápiz, tela, papel, fotografías, metal, cristal, luz eléctrica, sobre estructura con cuatro ruedas, almohada, 210,8 x 64,8 x 63,8 cm. Foto: <http://0.tqn.com/d/arthistory>



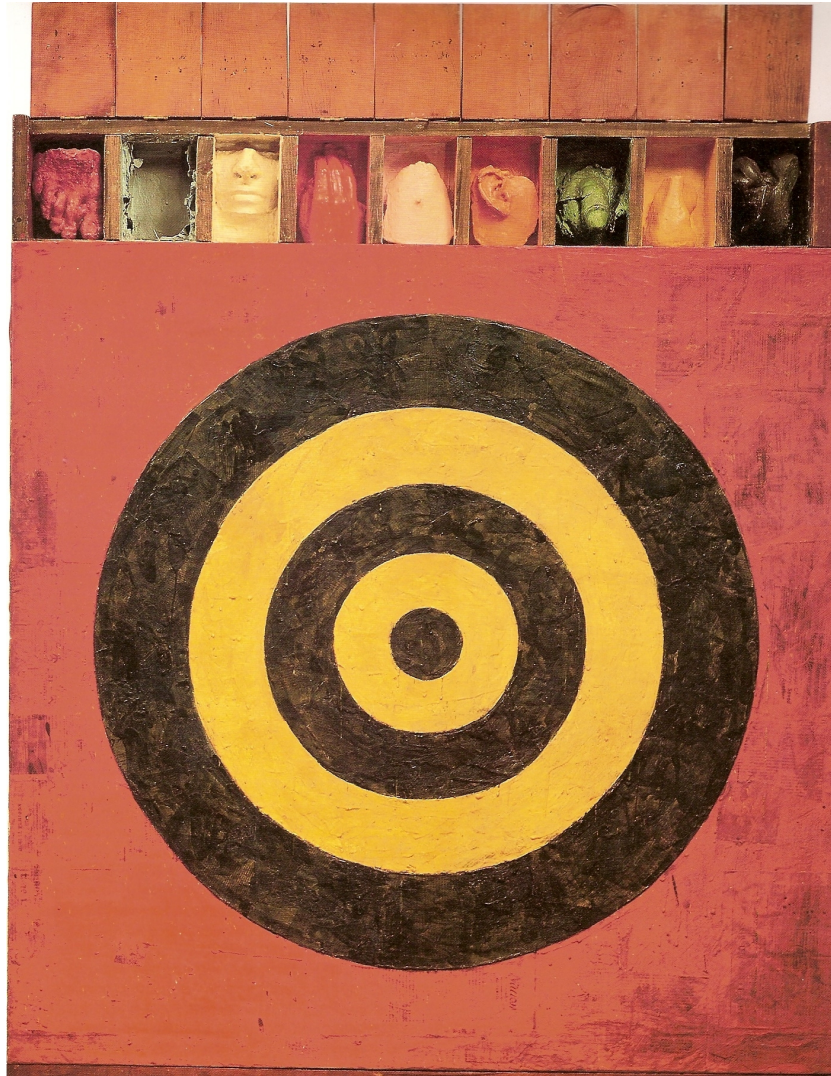


Ilustración 12. Jasper Johns, Target with Plaster Casts, 1955. Encáustica y collage sobre lienzo con objetos, 129,5 x 111,8 x 8,9 cm. Foto: Art since 1940.

Los trabajos de Jasper Johns que emplean lienzos en tres niveles (por ejemplo, "Three Flags", 1958) también parecen caminar en esta dirección y sobre todo su muy conocido "Target with Plaster Casts", 1955 (Ilustración 12), donde esculturas llenas de pintura entran en el territorio de lo pictórico. La confusión parece aumentar si pensamos en ciertos trabajos de Arman, en los cuales este artista parece "pintar" con basura



generando un espacio lleno de confusión, puesto que se parece a una pintura en tres dimensiones.

Otro artista que parece operar en estos límites es Jean Tinguely, con su pieza "Baluba III", en 1961 (Ilustración 13). Es una escultura de tal colorido que lo que más llama la atención son los grupos de colores y no tanto sus volúmenes.



Ilustración 13. Jean Tinguely, Baluba III, 1961. Motor, cuero, hilos de hierro, cinturón, bombilla eléctrica sobre soporte de madera. 144 cm de altura. Foto: Art since 1940.

De manera que existen muchos trabajos que desdibujan la línea clara entre los universos de lo plástico y de lo pictórico, entre estos está el "Klown", 1978, de Robert Arneson. No obstante, los trabajos de Ellsworth Kelly y Robert Mongold, aunque no se puedan situar entre aquellos que desarrollaron una "pintura tridimensional" o una "escultura pictórica", son aún así, trabajos que abrazan el espacio exterior al lienzo, al igual que la escultura que se desarrolla alrededor del espacio que nos envuelve.

Elizabeth Murray (Ilustración 14), también opera en estos límites, pues además de sobreponer varios lienzos, saca partido de agujeros que dejan ver el espacio blanco de la pared (de la misma forma que las esculturas de Henry Moore); esto hace que la pintura pueda evolucionar más allá de sus estrictos bordes, caminando hacia una dirección cuya unicidad se completa al integrar elementos que fueron tradicionalmente distintos del medio pictórico.

Los orígenes de estos cambios pueden ser datados en el comienzo del siglo XX, cuando importantes artistas empezaron a crear objetos que desdibujaban la clara línea en la que los medios de expresión se asentaban (dibujo, pintura y escultura) y pasaron a dudar no sólo de la necesidad de que cada medio se mantuviese ajeno y distante del otro, sino también de la imposibilidad de subversión o inclusión del propio soporte y del material como sistema expresivo.

En el comienzo se puede pensar que quien dio el primer paso en este camino fue la escultura. Es decir, la escultura parece haber iniciado los procedimientos que la conducirían hacia la pintura. Puede que el surgimiento del cubismo, un movimiento con claros orígenes pictóricos, al ser trasladado para la escultura haya llevado consigo sus raíces bidimensionales. Se sabe que el cubismo conllevó un gran número de desdoblamientos en otras áreas, influyendo no sólo en la escultura, sino también en la arquitectura.

Este estilo que afectó a importantes artistas y movimientos de arte, demostró poseer una flexibilidad increíble, ajustándose y poniéndose en la raíz de estilos tan distintos como el Neoplasticismo de Mondrian o el

Expresionismo Abstracto de Pollock. Sin embargo, aunque las primeras esculturas cubistas sean hechas respetando y afirmando la tridimensionalidad de este medio, la fragmentación inevitable de este estilo permitió que otras interferencias pudieran ser concebidas, dando así, espacio para un proceso de hibridación en el que las cosas podrían mezclarse y contaminarse ilimitadamente.



Ilustración 14. Elizabeth Murray, *Her Story*, 1984. Óleo sobre tres lienzos, 267 x 335 cm. Foto: Art since 1900.

Pensamos que uno de los primeros artistas en trabajar en este camino fue Vladimir Tatlin, quien a través de sus contra-relieves (Ilustración 15) realizó los intercambios entre distintas formas expresivas y nuevos usos de los materiales. Como enseña Hall Foster, el resultado fue un artefacto sin nombre, sin definición, ambiguo por naturaleza:



After 1914 Tatlin adopted the term “counter-relief”, as if to signal a dialectical advance in his constructions: just as the first “painterly reliefs” exceeded painting, so the new “counter-relief”, which extend from the wall, exceeded the painterly relief. Sometimes these counter-reliefs were suspended across corners with axial wires and rods. These “corner counter-reliefs” were complex constructions of metal planes, squared and curved, perpendicular and angular. Not painting, sculpture, or architecture they were “counters” all three arts that activated materials, spaces, and viewers in new ways. (FOSTER, 2004: 127)

En estos “contra-relieves” la sensación de volumen se obtiene a través de la organización de los planos, que están colocados en posiciones distintas generando el sentido de apropiación y desarrollo espacial característico de la escultura. Sin embargo, como esta sensación está producida por planos, queda siempre la impresión de que, de hecho, no estamos delante de una escultura, puesto que como sólo vemos planos, pensamos que estos podrían organizarse en un soporte bidimensional.

También, aunque se adapte a la arquitectura, estos objetos no tienen “una función”, nadie puede vivir dentro de ellos. Al contrario, si estos objetos se inspiran o reproducen formas arquitectónicas, lo hacen con la intención de poner en movimiento significaciones que lo remiten al monumento. Lo que notamos es que toda la simbología de estos objetos, opera en varias direcciones, y estas sirven siempre para aumentar la dificultad de definición del mismo.

Es decir que las fuerzas que movilizan sus significaciones no conllevan la necesidad de una definición formal del objeto como una pieza de escultura, bajo o alto relieve, o pintura. Además de esto, el trabajo está compuesto por hilos metálicos, que aumentan la sensación o relación con el dibujo.

Así que la escultura se obtiene a través de planos y líneas que son elementos de la pintura y del dibujo; además, no está encima de cualquier pedestal (es decir su soporte tradicional también fue eliminado) sino que está colgada en el techo. Si nos recordamos de cualquier escultura, hemos

de tener en mente que está puesta encima de algún soporte, esto ocurre en función de su peso y materialidad, que exigen un apoyo fuerte para sostenerla.

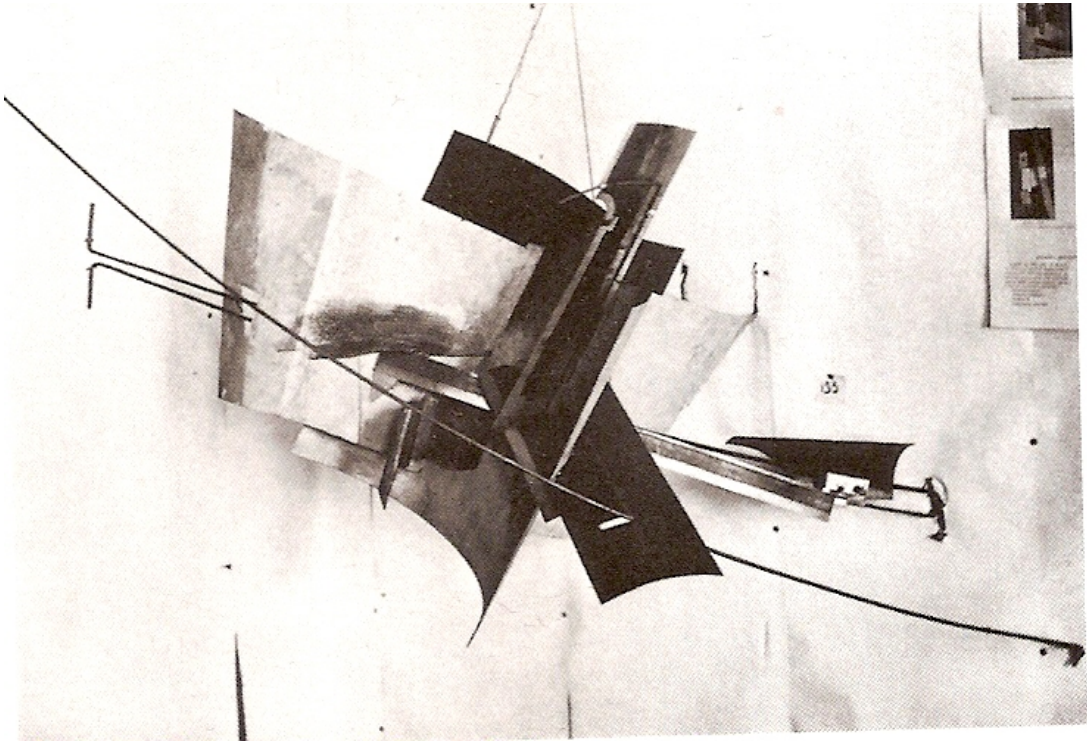


Ilustración 15. Vladimir Tatlin, Corner Counter-relieve, 1915. Hierro, aluminio, dimensiones no conocidas. Foto: Foto: Art since 1900.

Sin embargo, al ver una pieza colgada tenemos la sensación de ver algo ligero, que puede flotar o tal vez volar. Estas características juntas hacen que resulte todavía más lejana la idea que tenemos de escultura, y sin embargo, sabemos con toda seguridad que no nos encontramos ante una pintura o un dibujo. Al final no sabemos ante qué nos encontramos, y esta es la idea: un nuevo objeto, con nuevas posibilidades de expresión y con nuevas formas de combinación de materiales.

En el camino de extrema libertad que disfrutaba la pintura y el dibujo, se puede también, responsabilizar a Picasso de crear obras en las

que la integración entre estos dos lenguajes es tan fuerte que al final resulta inútil intentar definir la naturaleza del objeto creado. En este sentido hemos de acordarnos de la relación que desarrolló con Julio González y que fue crucial para las investigaciones que desarrollaron como escultores.

Esto ocurrió en 1928, cuando Picasso llama a González para ayudarlo a transformar en esculturas algunos de sus dibujos y maquetas de alambre. De esta asociación surge un trabajo en el que ideas relativas al dibujo y al espacio exterior van a mezclarse, abriendo camino a una nueva concepción de la escultura y sobre todo del dibujo, como nos muestra Rosalind Krauss:

En 1932 cuando estaba a punto de bautizar el acercamiento a la escultura que él (González) y Picasso acababan de emprender, Julio González retrocedió mentalmente en el tiempo y en el espacio hacia la antigua práctica de conllustraciónr las constelaciones. (...) Con esta extraña indiferencia hacia el aspecto visual de las cosas, las constelaciones proyectan sobre los cielos un mundo natural de navíos y cisnes, insertando dicho mundo en un dibujo sin preocuparse en lo más mínimo por el parecido. Dibujar con estrellas equivale a crear constelaciones, es decir a emplear una técnica que no es mimética ni abstracta. "En la quietud de la noche, las estrellas señalan puntos de esperanza en el cielo", escribe González. "Estos puntos en el infinito anuncian un nuevo arte: el dibujo en el espacio". (KRAUSS, 1996: 133)

Eso de trabajar con la antigua idea del dibujo configurado por estrellas en el espacio, sirvió para afirmar la posición de ambigüedad en la que el arte moderno operaba. La inversión en la expansión de los límites de un determinado medio expresivo era bienvenida, y así las mejores esculturas de González son fruto del intercambio entre el dibujo y sus posibilidades de desarrollo en el espacio tridimensional. Por eso, su trabajo es una mezcla de líneas y planos que parecen haber salido de una hoja de papel, casi como una silueta que, sin embargo, avanza en todas las direcciones.

Sus “dibujos en metal”, como los llama Rosalind Krauss, demuestran cómo un artista debería estar abierto a nuevas experiencias, sacando la rigidez de las antiguas técnicas de representación, y poniéndolas en otro nivel, donde a la exploración de sus posibilidades expresivas se añade una técnica que es, en principio, distinta a la del dibujo, pintura o escultura tradicional.

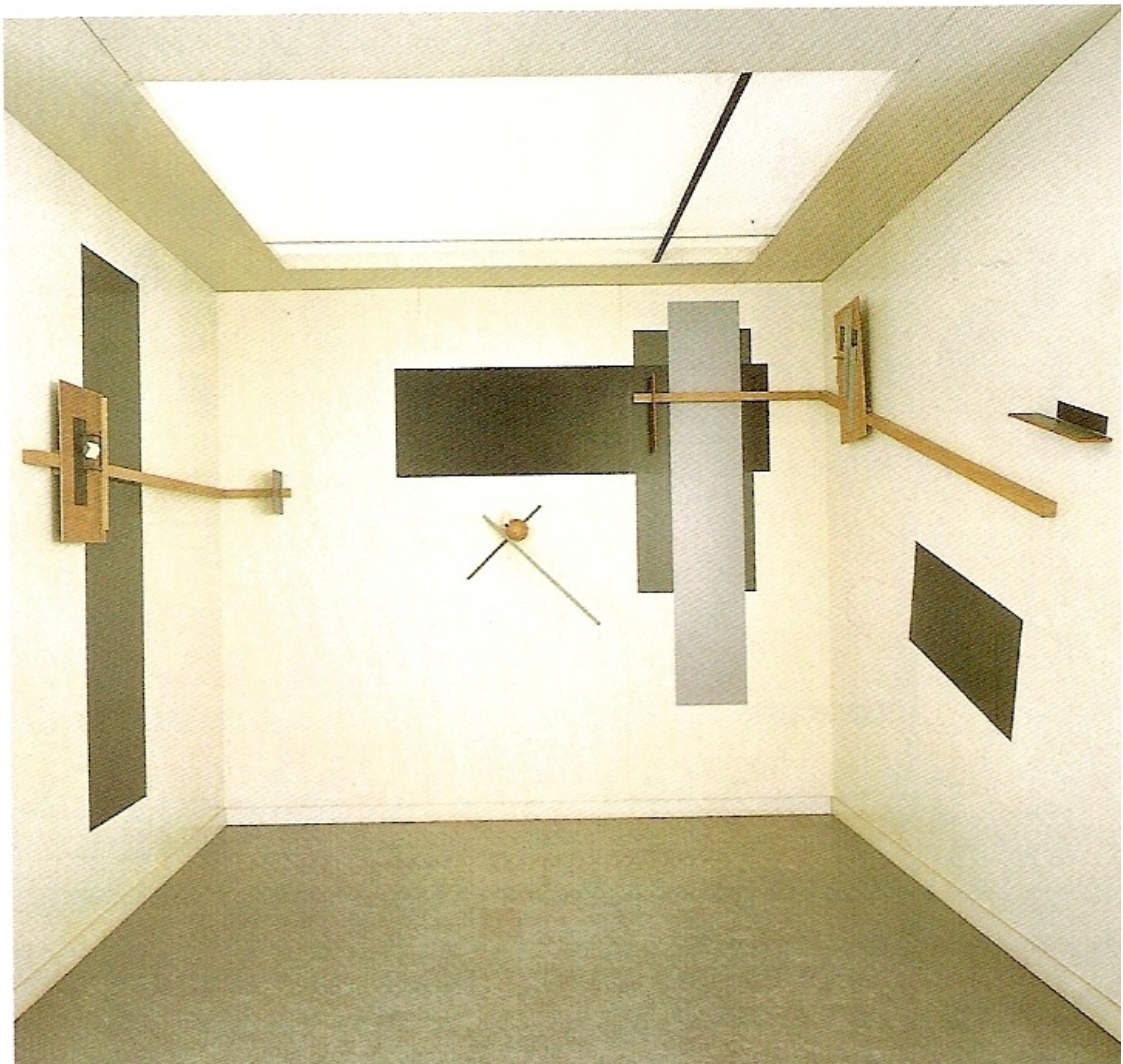


Ilustración 16. El Lissitzky, Proun Room, 1923 (1965 reconstrucción). 3000 x 300 x 260 cm. Foto: Foto: Art since 1900.

En este camino, Lissitzky también operó, desarrollando un trabajo en el que los elementos formales de la pintura y escultura están pensados para adaptarse al espacio arquitectónico (Ilustración 16). Las distintas formas de rectángulos, líneas y planos están puestas de acuerdo con el espacio de la sala y así las paredes se convierten en un gran lienzo que abiertamente recibe las incrustaciones o intervenciones del artista.

De esta forma la pintura empieza a salir de los bordes estrictos del lienzo o del marco, avanzando en dirección al espacio habitable del espectador. De la misma manera es imposible pensar en colgarla y, aunque esté en armonía con el espacio del edificio, rompe también con los rasgos decorativos, puesto que las formas invaden los rincones y los bordes de la pared haciendo que nos olvidemos de un espacio central privilegiado.

Según Benjamin Buchloh (2004: 209) "Lissitzky had transformed his ideas into three-dimensional form for the first time, designing the wall and ceilings with geometric shapes and reliefs"<sup>3</sup>. Siguiendo el trayecto constructivista que opera con las formas geométricas, la artista Katarzyna Kobro, en su trabajo "*Spatial Composition #4*", de 1929, también desarrolla un sistema de aprensión del espacio tridimensional que tiene estrecha relación con los medios pictóricos. Los planos de color de este trabajo, recuerdan los planos de color de muchas pinturas constructivas desde Malevich a Mondrian, ahora bien, la artista los presenta en una nueva situación. En esta situación, las cualificaciones de pintura o escultura tradicionales no ayudan a aclarar nada, puesto que todas ellas están sometidas a distintos grados de ruptura, que parecen conscientemente calculados.

Es decir, la artista procuró que la pieza no pudiera ser vista como una forma apartada del espacio, impidiendo que podamos determinar dónde empieza y dónde termina el trabajo. Al contrario de la escultura tradicional, donde la forma es recortada por el espacio que la envuelve,

---

<sup>3</sup> Lissitzky había transformado sus ideas en forma tridimensional, por primera vez, dibujando la pared y el techo con formas geométricas y relieves.

dejando clara su silueta, ahora lo que vemos es un conjunto de elementos que interfieren este mismo espacio. En este caso, la intención es hacer que la pieza pueda relacionarse más intensamente con el espacio donde está colocada. Así, como explica Yve-Alain Bois (2004: 231), "in order not to be a "foreign body in space", it must" create the prolongation of space" that materializes through its axes".

Es probable que a través del camino que condujera a la integración entre la pintura y la escultura y así también, del espacio tridimensional, los artistas iban a llegar a la integración, aún más amplia de los objetos que habitan en este espacio tridimensional. Es decir, a través de este sistema que intenta superar límites y abrir nuevas posibilidades trayendo hacia el interior de las obras, partes del espacio en el que ellas mismas habitan, sólo quedaba traer del mismo modo los objetos que también habitan este espacio.

Uno de los resultados sería a nuestro entender las conocidas piezas llamadas "Combine Paintings", de Robert Rauschenberg. En estos trabajos, los objetos encontrados son usados como material para escultura y pintura generando una especie de gran *assemblage*. Es decir, la integración entre medios distintos de expresión, se produce tan íntimamente que, como quería el artista, la vida entra en definitiva dentro del espacio de la obra. De ahí que un torbellino de cosas esté agregada, yuxtapuesta, pintada y pegada. En este caso, no sólo se deshace la separación entre pintura, escultura y espacio tridimensional, sino también la separación entre los objetos que habitan este espacio y que siempre fueron tema del arte mimético.

En este mismo camino encontramos artistas en la actualidad que trabajan explotando estos caminos que han llevado la pintura para fuera de los límites del lienzo. Entre ellos están, por ejemplo, el alemán Franz Ackermann y el español Agustín Ibarrola.

Ackermann hace un trabajo en el que pintura, fotografía y collage se mezclan y suelen romper el espacio tradicional del cuadro. Ibarrola en uno de sus más conocidos trabajos, cubre de pintura los troncos de los árboles



(Ilustración 17), obteniendo efectos pictóricos a través de la distancia entre los árboles y quien los mira.



Ilustración 17. Agustín Ibarrola. Pintura sobre árboles, Bosque de Oma.  
Foto: <http://www.escapadarural.com/bloa/taa/agustin-ibarraola>

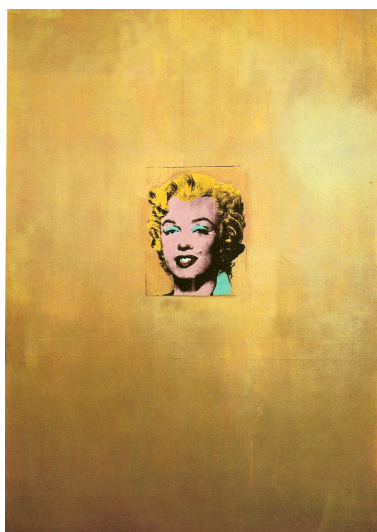
### III.5 LA PINTURA EN LA ACTUALIDAD

A nosotros nos parece importante hacer unas breves reflexiones sobre la pintura en la actualidad. Sabemos que desde el Renacimiento la pintura tuvo un papel primordial en las artes visuales, y seguía, junto con la escultura y arquitectura, su camino de indudable relevancia. Son muchos los nombres de pintores que recordamos cuando escuchamos palabras como Barroco, Manierismo, Romanticismo, Impresionismo, Cubismo, Abstracción, etc.

Sin embargo, después de los años sesenta muchos cambios importantes afectaron el universo de las artes visuales, y así, otros medios expresivos surgieron con una fuerza y cantidad nunca vistas o imaginadas. Es difícil mapear todo el gran número de estas nuevas técnicas que posibilitaron toda la diversidad de imágenes que enriquecen el mundo de las artes en la actualidad.

Entre ellas podemos hablar de la fotografía en toda su inmensa diversidad de proposiciones que incluyen las fotocopias, el pastiche, los rayos X y otras formas de reproducción mecánica de imágenes y estampación, además de toda la diversidad de materiales que suelen ser vistos en las instalaciones, el arte efímero, las *performances*, el *body art*, el *hearth art*, las obras en técnica mixta, los *asemblages*, los trabajos en la red sean interactivos o no, las nuevas tecnologías del vídeo y los trabajos que utilizan grandes conocimientos de alta tecnología o ciencia, etc.

Ilustración 18. Andy Warhol, Golden Marilyn Monroe, 1962. Polímero sintético, serigrafía y óleo sobre lienzo, 212 x 145 cm  
Foto: Art since 1940.





Al lado de todo esto tenemos la pintura que sigue demostrando gran capacidad de revelar a través de sus medios tanto la visión personal de un artista como su compromiso en expresar partes de un mundo en constante cambio, lleno de contrastes e hitos que van mucho más allá de los hitos personales o individuales. De forma que, a nosotros nos parece que estudiar la pintura contemporánea puede significar estudiar partes de los hitos que se proponen ciertos artistas, e intentar sacar de sus obras la forma por ellos encontrada, para permitirnos ver qué signos suelen repetirse en sus obras y, así, observar como nuestra época suele ser traducida o expresada.

Este conjunto tan amplio de nuevas formas de trabajo y de actitudes parece, a nuestro entender, haber conducido el arte a un nivel de proposiciones que ha generado una gran confusión en los medios críticos y ha problematizado como nunca la producción plástica. Por ello son muy conocidos los dichos sobre la muerte del arte y, en concreto, de la pintura.

Sin embargo, a nosotros nos parece que el primer dicho cayó en uso corriente de forma equivocada, tal vez en función de la amplia repercusión de escritos como los de Arthur Danto<sup>4</sup> que trataban este tema, y que tenían una relación con las teorías desarrolladas por Hans Belting.

Conocemos la fascinación que tenía Danto por este autor, y que se inspiró en su muy conocido libro "Likeness and presence: a history of the image before the era of art", para proponer su teoría de que si hubo una era de la imagen antes de la era del arte, muy seguramente podía también haber una era después de la era del arte. Para él, esta era debería de haber empezado alrededor de los años sesenta, con obras de artistas del arte conceptual, pop o minimalista que exigían de los espectadores una forma de mirar estos trabajos muy distinta de la forma en que se miraba el arte que, hasta entonces, había sido producido.

---

<sup>4</sup> Para más información sobre estas teorías ver "Después del fin del arte: el arte contemporáneo en el linde de la historia", donde Arthur Danto expone sus ideas sobre estas cuestiones y establece relaciones con el libro de Hans Belting, "Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte".

Así cuando Danto afirma la muerte del arte, lo que de hecho está afirmando es que determinado tipo de arte no se puede producir más o que ya no se produce más, es decir, que de hecho, el arte no murió, pero que cambió, y al hacerlo exigió un nuevo nombre, nombre este que, hasta ahora, nosotros creemos, nadie ha encontrado. Seguimos hablando del arte, aunque haya cambiado enormemente, aunque nos sintamos sorprendidos por la originalidad desconcertante de ciertas propuestas, aunque sus límites sean cada vez más amplios y aunque sea cada vez más difícil decir con seguridad qué es arte, o qué no lo es.

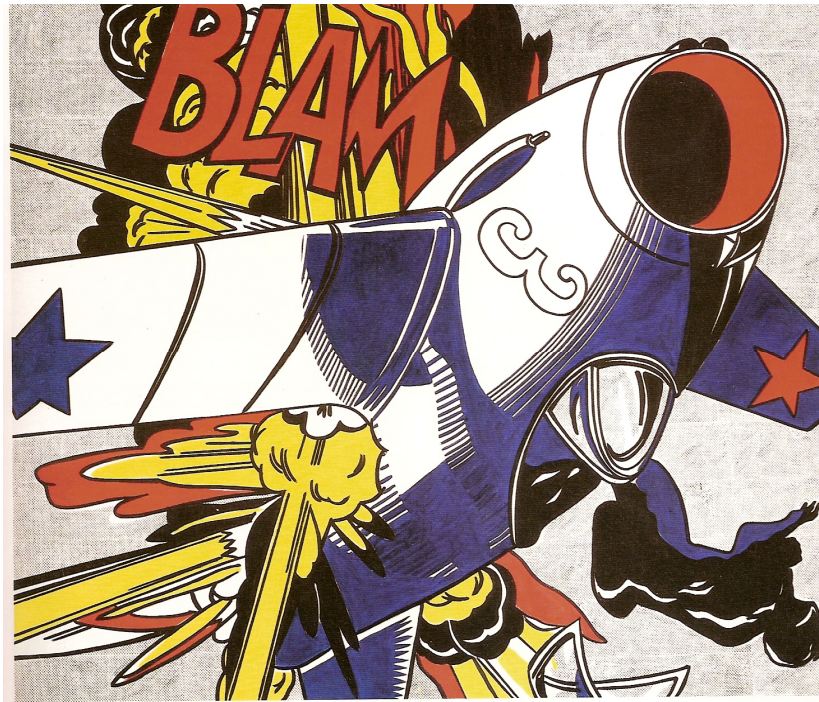


Ilustración 19. Roy Lichtenstein, Blam, 1962. Óleo sobre lienzo 172 x 203 cm.  
Foto: Art since 1940.

Esta discusión a nosotros nos parece importante porque no se puede, hoy, seguir tratando de cuestiones relativas a la creación sin considerar estas teorías que han intentado encontrar, en nuestra época, grados de rotura tan grandes como aquellos que encontramos en el arte que separa el paganismo del Medioevo y después del Medioevo al periodo moderno. Estas teorías, que sin duda sirven para hacernos reflexionar sobre los

cambios fundamentales del arte contemporáneo, puede que no se apliquen a todo lo que se ha producido en los días actuales y sobre todo al tema de esta investigación: la creatividad y la pintura contemporánea.

En función de los grandes cambios ocurridos alrededor de los años sesenta y señalados por Arthur Danto como responsables de generar una concepción nueva en la creación artística, pensamos que sería fundamental hacer una pequeña revisión desde los años sesenta hasta ahora, para que pudiéramos ver el tipo de pintura que se ha producido, y así para que tengamos una idea de cómo se han operado ciertos cambios y de cómo estos cambios han afectado nuestra forma de mirar y entender el arte.

Ya hemos tratado en este trabajo de la relación entre pintura y escultura y de la disolución, que encontramos en ciertas obras, de los límites entre una cosa y otra. Por eso aquí, nos ocuparemos de los trabajos que no operan en este territorio, y que son, por ello, más fácilmente clasificables como pinturas o dibujos, puesto que en general aseguran la presentación bidimensional, incluso cuando puedan cambiar el soporte tradicional del lienzo, por ejemplo, por la pared o el suelo o el techo.

Un movimiento de arte de gran importancia, fue sin duda el *art pop*, responsable, entre otras cosas, por llevar al arte las imágenes de la *mass media*. Artistas como Rauchenberg y Andy Warhol (Ilustración 18) empezaron a emplear la técnica de serigrafía y aunque llegando a resultados completamente distintos, desarrollaron un tipo de pintura en la que imágenes sacadas de carteles de publicidad, revistas o periódicos eran también producidas a través de una técnica que no sólo era mecánica, sino que también generaba un gran número de imágenes en la cotidianeidad de las personas.

Es decir, empleaban una técnica que generaba formas dentro y fuera del universo artístico, y que podían ser tan extremadamente impersonales en Warhol, como accidentales a la manera de los expresionistas abstractos, en Rauchenberg. Puede que esta estrategia de

operar dentro de un sistema ajeno al arte, como parecía ser el universo del *pop art*, sea en realidad, una estrategia que marca un nuevo momento en la historia del arte, como sugiere Arthur Danto. En este camino también está Roy Lichtenstein (Ilustración 19) que eligió los *comics* como medio expresivo. Este artista convierte los *comics* en una cosa única, en este caso en una obra de arte. Así, algo que es muy barato y altamente reproducible, pasa al universo de lo único y de las óperas primas. Sin embargo, es Peter Saul quien va a demostrar la insatisfacción, frustración y ansiedad generada por el exceso de exposición a las imágenes de *mass media* y a la lógica del mercado de consumo.

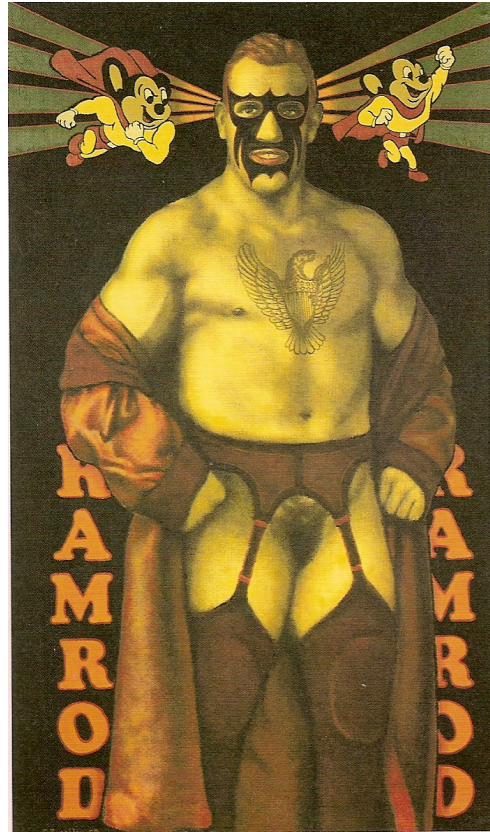


Ilustración 20. Ed Paschke, Ramrod, 1969. Óleo sobre lienzo 111,8 x 66 cm.  
Foto: Art since 1940.

El grupo llamado "Hairy Who", opera bajo las influencias del *pop art*, pero emplea también técnicas surrealistas y expresionistas, convirtiendo así, el vocabulario del *pop art* en un discurso lleno de signos de agonía, de desespero y perturbación. Sus pinturas tienen el acabado impersonal de ciertas pinturas de Miró y de Warhol, sin embargo

añaden a esta superficie pulida y limpia un desconcertante conjunto de formas que conllevan la marca del espíritu inquieto de la vida moderna, cargada de contrastes en los más distintos niveles, y así añaden a la cultura *pop* la subcultura que les permite invertir en imaginación llena de perversidad (Ilustración 20).

En un camino distinto están los artistas del minimalismo, que como Ellsworth Kelly (Ilustración 56) y Sol Le Witt, trabajan dentro del vocabulario aséptico del arte abstracto geométrico. Siguen produciendo obras muy impersonales y algunas de ellas incluso pueden ser producidas por alguien distinto del artista, que sencillamente deberá seguir las orientaciones ofrecidas para reproducir con exactitud la obra originalmente desarrollada por el autor.

Frank Stella desarrollará una pintura libre de la introspección o trascendencia del expresionismo abstracto, dentro del lenguaje geométrico. Los artistas del *hard-edge*<sup>5</sup>, como Morris Louis, también van a sacar los contenidos dramáticos de la pintura expresionista abstracta para presentar la pintura como un espacio llano que suele abrirse de colores, que no tiene que remitir a una realidad distinta de la realidad pictórica.

La pintura de Sigmar Polke utiliza diversos tipos de tela, transparentes, lisas o estampadas, en lugar del tradicional lienzo, como soporte para el desarrollo de su lenguaje. De este modo, el artista consigue producir un gran número de capas de imágenes yuxtapuestas, y la desconexión entre ellas y las manchas de color, es la responsable de la tensión y atmósfera general del trabajo.

Gerard Richter apuesta por la diversidad del estilo trabajando simultáneamente en la abstracción de origen expresionista y en la pintura foto realista. Con eso desarrolla un abanico muy variado de técnicas, cultivando en un momento la fría impersonalidad del *pop art*, para

---

<sup>5</sup> Tendencia dentro de la pintura Colour field que dispone cada superficie de color en formas claramente definidas, casi siempre geométricas, separando una de otra mediante contornos precisos.



después presentar una pintura de energía desbordante a la manera de los expresionistas abstractos.

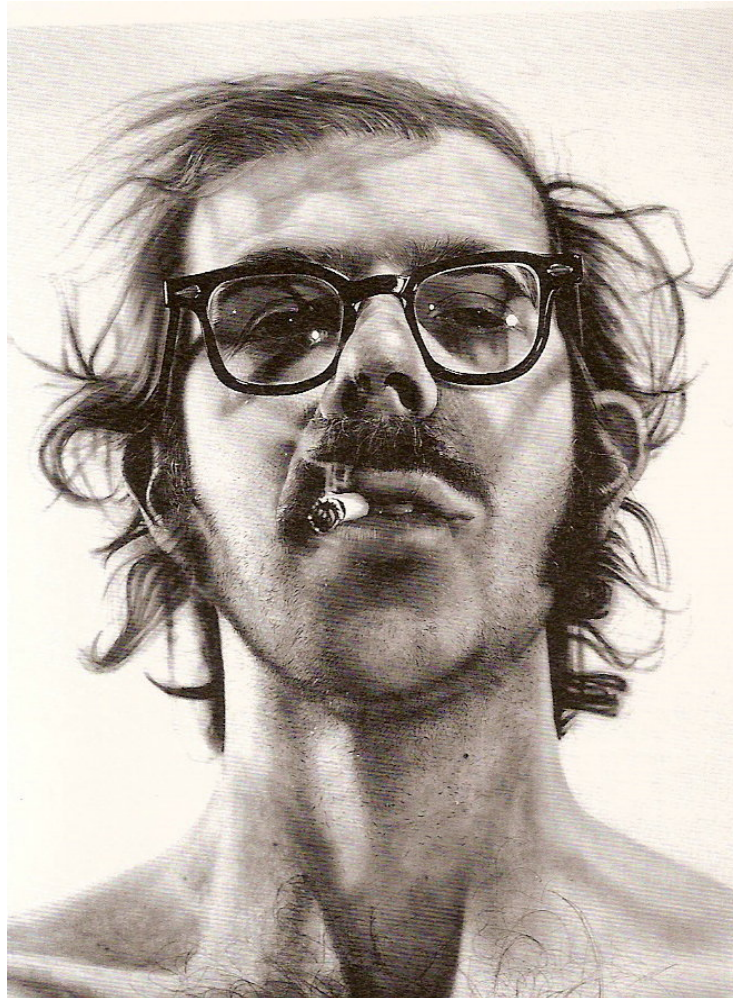


Ilustración 21. Chuck Close, Auto-retrato, 1968. Acrílico sobre lienzo, 273 x 212cm. Foto: Art since 1940.

Otro grupo de artistas que se ocuparon de la imagen desarrollada a través del uso de aparatos mecánicos como las diapositivas, proyectores y cámaras fotográficas fue el grupo de los hiperrealistas. Esta estética que conjuga técnicas fotográficas con pintura o dibujo, surgió alrededor de los años 70, deshaciendo los límites entre estos territorios.

En este caso, los pintores se especializaron en producir imágenes en las que vuelve al lienzo la superficie visible de las cosas, personas y objetos que tenemos cercanos a nuestra mirada. De esta forma, vuelven también el uso de las técnicas tradicionales en la pintura y los antiguos conceptos relativos a los medios de representación, y por lo tanto, las cuestiones propuestas por los modernistas en relación a estas estrategias miméticas son nuevamente puestas en duda.

Los hiperrealistas usan imágenes de todo tipo con la intención de impresionar por su sorprendente dominio de la técnica. La innovación que producen está sobre todo, en primer lugar, en la forma impersonal que en general emplean para reproducir lo visible, y después en los temas sacados del mundo nuevo que surge en la contemporaneidad. De esta manera, estos pintores nos enseñan a mirar la realidad que tenemos cerca, de forma tan minuciosa como la técnica que poseen. Así que artistas como Richard Estes, Ralph Goings, Chuck Close (Ilustración 21) o Audrey Flack van a hacer una vuelta hacia la pintura tradicional y el componente moderno o actual que podemos extraer de sus obras, tendrá una relación con la atmósfera de modernidad que dejan que penetren en sus pinturas, lo que de alguna forma, puede convertirlos en los auténticos retratistas de la sociedad que son llamados a representar.

Empleando también imágenes fotográficas, pero a través del collage, el artista afro-americano Romare Bearden (Ilustración 22) crea una atmósfera callejera y urbana en la que la posición del negro en la sociedad sirve como medio para reflexionar sobre esta misma sociedad. Estos collages tienen componentes de la desintegración cubista y de la apropiación dadaísta, sin embargo presentan una nueva situación al integrar sus personajes en la vida caótica de las grandes ciudades. Estos personajes, fragmentados y destorcidos, caminan, hablan y buscan su sitio en la vida moderna, y sus collages se llenan de signos de soledad, frustración, angustia y segregación social.

Sin embargo, la falta de sentido que se puede extraer o percibir en sus trabajos, que enseñan una comunidad de negros en una sociedad de blancos, nos lleva a pensar en la misma falta de sentido de nuestra

sociedad que invierte en valores absurdos, que se esclaviza por el dinero, que masacra y que es igualmente masacrada, haciéndose así, víctima de las propias creencias materialistas que desarrolla.

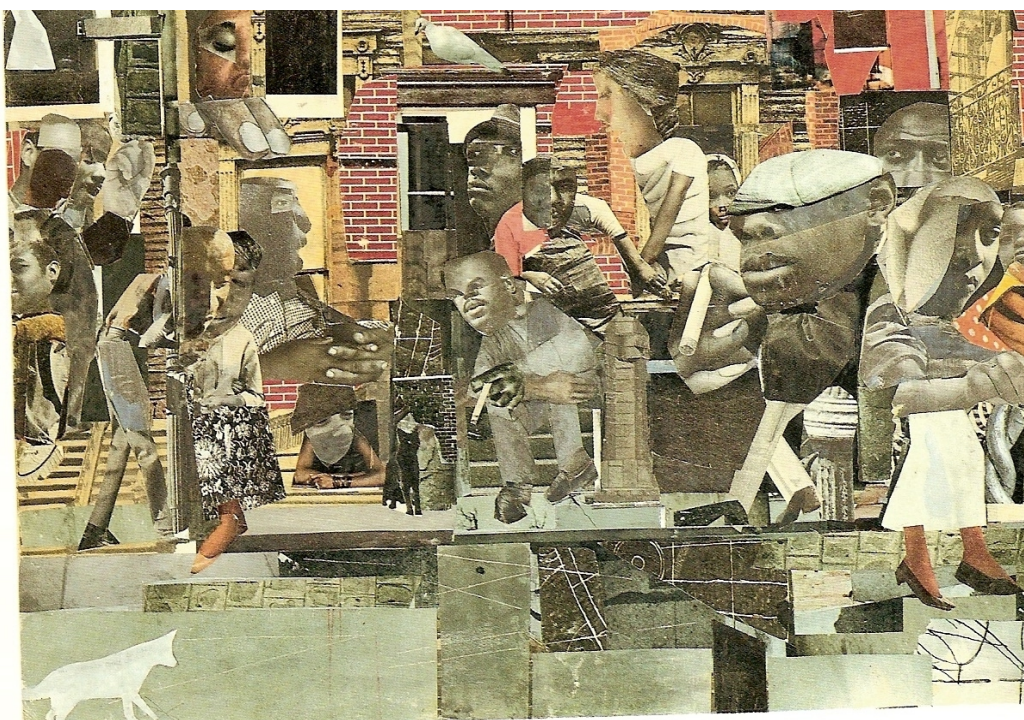


Ilustración 22. Romare Bearden, *The Dove*. Papel cortado y pegado, gouache, lápices de color sobre madera, 34 x 47,6 cm. Foto: Art since 1900.

Igualmente llenas de símbolos de frustración están las pinturas de Philip Guston (Ilustraciones 23 y 24) producidas en los años 60. Este artista empezó trabajando bajo la influencia del expresionismo abstracto, y en esta fase, desarrolló un tipo de pintura lírica que saca provecho del toque y de la manipulación sensual de la pintura.

A los años 60, llegó a un tipo de figuración que conjuga el toque sensual de la primera fase de su carrera con la descripción de imágenes donde aparece la capucha del Ku Klux Klan, como símbolo del mal. Así que el mal surge como una entidad que conlleva fuerza y misterio, y por eso llama la atención del artista, y su representación, lejos de ser una apología al mal, actúa como una reacción a ello, como explica Fineberg (1995: 403):



"What you want is an experience of making something that you haven't seen before" – there is also the anxiety: "Our whole lives (since I can remember) are mad up of the extreme cruelties of holocausts" (...) "We are the witnesses of the hell. When I think to the victims it is unbearable"<sup>6</sup>. Así que la pintura de Guston se llena de símbolos de muerte, desagregación, aislamiento, frustración y caos irremediable. El pintor adopta la narrativa como estrategia para esparcir las figuras que denuncian lo incómodo de vivir en una sociedad desarrollada, que sin embargo, sigue siendo incapaz de promover una vida satisfactoria.

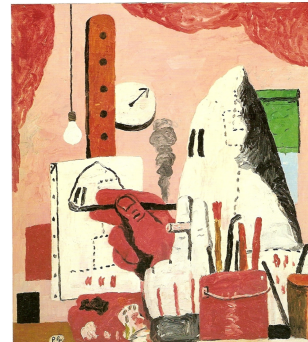


Ilustración 23. Philip Guston, El Estudio, 1969.  
Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. Foto: Art since  
1940.

Siguiendo el camino de que señala la situación del artista y del hombre en sociedad, surge un grupo de artistas que trabajan bajo la estética del expresionismo. Se trata de Jorg Immendorff, A. R. Penck, Georg Baselitz y Anselm Kiefer. Jorg Immendorff en la pintura "*Café Deutschland*" produce un tipo de compendio de las cosas que suelen pasar por sus pensamientos. Así que este "Café de tierras germánicas" puede ser entendido como un collage de figuras políticas, héroes nacionales, trabajadores sacados de las teorías de Marx, que estarían desfilando ante nuestros ojos de la misma forma que desfilan en la mente del artista.

---

<sup>6</sup> Lo que queremos es hacer algo que usted no ha visto antes "- también existe la ansiedad:" Toda nuestra vida (desde que puedo recordar) es hecha por la extrema crueldad de los holocaustos "(...)" Nosotros somos los testigos del infierno. Cuando pienso en las víctimas es insoponible.

Ilustración 24. Philip Guston, Flatlands, 1970. Óleo sobre lienzo, 178 x 291 cm.  
Foto: <http://www.soho-art.com>



Es muy evidente cómo el pintor hizo revivir el aparato expresionista para sus propósitos específicos, empleando una técnica que somete la forma general a un sentido de pérdida estructural de la composición. La narrativa también hace pensar en los realistas sociales, aunque en este caso, el énfasis sea sobre lo social y, el artista, se autorretrata sentado y durmiendo en una mesa en el centro del cuadro.

El pintor se pone en el centro de la escena, como participante que actúa o simplemente cierra los ojos (metáfora tradicional de la muerte) a un universo lleno de energía y contradicciones. De esta forma su obra encuentra en el pasado de la tradición, los medios para expresar aspectos de la actividad social que le molesta o le hace pensar: la sexualidad, la muerte, el desorden y el aislamiento.

Ilustración 25. Georg Baselitz, La última Cena en Dresden, 1983. Óleo sobre lienzo, 280 x 450 cm. Foto: Art since 1940



Ilustración 26. Enzo Cucchi,  
It Must Not Be Said, 1981.  
Óleo y técnica mixta sobre  
lienzo, 200 x 241 cm. Foto:  
Art since 1940



Los pintores A. R. Penck y Georg Baselitz también trabajan dentro del lenguaje del expresionismo y presentan ilustraciones débiles y flojas, donde la propia materia pictórica que las compone, es usada para expresar la falta de vitalidad latente. Así que van a emplear la flexibilidad propia de los medios de la pintura, para expresar la dificultad de mantenerse en equilibrio en un mundo que parece desintegrarse continuamente. Los dos artistas forman parte de una generación, que vuelve de forma deliberada las espaldas a la abstracción.

Baselitz (Ilustración 25) desarrolla su trabajo basándose en la idea de que el mundo está cabeza abajo. Sus imágenes, construidas a través de una gestualidad evidente operan dentro de la idea de la condición del hombre moderno, es decir, del hombre fragmentado, angustiado, atormentado y que se siente incapaz de encontrar su sitio en la sociedad en la que vive. Estos signos de frustración siguen repitiéndose en la obra de Pencks cuya pintura evolucionará hacia una tendencia constructiva, que mezcla abstracción con figuración, señalando, no obstante, la crisis del hombre que tiene dificultad de encontrar una salida en la sociedad en la que vive, y a la manera de lo expresionistas, encuentra en los temas de la muerte, de la sexualidad, los medios para comunicar sus propias dudas e inseguridad.

Los dos artistas, aunque practicando el expresionismo de la tradición alemana, llegan sin embargo a una renovación de este lenguaje, puesto que no son esclavos de esta cartilla, sino que la usan como medio personal para expresar la condición del hombre. Podemos notar que pasados 50 años, desde el nacimiento del expresionismo, estos pintores enseñan la actualidad del movimiento surgido alrededor de finales del



siglo XIX, y que por eso sigue funcionando como medio expresivo para presentar los sentimientos de un artista en la contemporaneidad.



Ilustración 27. Keith Haring, Sin título, 1984. Acrílico sobre tela, 250 x 250 cm. Foto: Art since 1940

Anselm Kiefer desarrolla su lenguaje trabajando dentro del romanticismo germánico. Sus trabajos tratan de cuestiones relativas a la trascendencia, espiritualidad, la destrucción y renovación como elementos que forman parte de la vida. Él utiliza paja, plomo y gruesas capas de pintura que refuerzan el sentido místico de la materialidad de la naturaleza y de sus elementos que conllevan misterio y trascendencia. Este artista hizo una serie de fotografías donde aparece saludando a Hitler delante de monumentos en Francia e Italia.

En otro libro de fotografías, se puso en la posición de alguien que, a través de una explosión de una presa, produce una gran inundación y mira hacia esto con placer. Con eso Kiefer quiere decir que el Bien y el Malo están juntos dentro de la totalidad de Dios. De esta forma, el artista encuentra un medio para explicar las grandes tragedias históricas que suelen obsesionarle aunque de forma inconsciente.

Otros artistas que surgieron en Italia y siguieron el camino abierto del expresionismo son Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimo Paladino y Francesco Clemente. Para Sandro Chia el arte puede ser producido a través del amplio conocimiento de estilos artísticos que se puede elegir y adoptar para comunicar una idea. Sin embargo, el tema de la muerte sigue siendo para él la gran obsesión, y así su discurso pictórico es refiere a la vida que se hace a través de estas contradicciones y conflictos insolubles.

Enzo Cucchi y Mimo Paladino también trabajan con estos temas relativos al misterio de la muerte como elemento fundamental en la existencia. Para Paladino el hombre primitivo, pre-histórico vive en la contemporaneidad, y la condición del hombre no ha cambiado a lo largo del tiempo. Así que los siglos de reproducción y alimentación, nacimiento, vida y muerte, son los ejes fundamentales en los que se apoya la cultura y las preocupaciones humanas. El pasado y la historia que el hombre carga dentro de sí, surge como un desfile interminable de recuerdos trágicos que siempre le presenta la naturaleza de su propia condición.

Enzo Cucchi también siente que la naturaleza tiene una faz oscura, y que sólo a través del arte puede el hombre acercarse de ella. Sin embargo, este acercamiento no produce satisfacción, sino una cruel constatación del peso que hemos cargado a lo largo de la existencia. Esto aparece de manera muy evidente en la forma morbosa que desarrolla en pinturas como *"It must not be said"*, 1981, (Ilustración 26) donde las oscuras capas de pintura conllevan un fuerte sentido de amenaza, como si fuera el ala de un pájaro predador que busca encubrir la existencia con su ferocidad terrorífica.

Así que la idea de muerte, caos y amenaza latente parece formar parte del vocabulario de estos artistas que, aunque se encuentren alejados geográficamente, están unidos por el sentimiento común despertado por un mundo que en constante cambio, parece conllevar problemas de naturaleza insoluble. Para estos pintores, la sociedad y el papel del artista en este contexto surge como medio para proponer la renovación de un lenguaje, que hace años, sirvió igualmente para cambiar estas inquietudes humanas en experiencias estéticas.

Existe un grupo de artistas que trabajaron en los años ochenta y fueron llamados los neo-expresionistas americanos. Aunque el trabajo de cada uno de ellos sea bien distinto, fueron reanudados bajo este mismo nombre.

Julian Schnabel es uno de ellos, y su trabajo se desarrolla a través de una mezcla de materiales que podría recordarnos al dadaísmo, siendo, además la energía el elemento más destacable. Ahora bien, si en el expresionismo era esta energía responsable por la ruptura con la forma, aquí ella rompe en explosión, empleando no más pintura, sino objetos rotos pegados al lienzo. Además de trabajar con objetos distintos, Schnabel mezcla pintura abstracta con realismo y busca a través de la unión de todos estos elementos la unidad estilística de su obra. Jonathan Borofsky, también opera con una suma de múltiples elementos como medio de alcanzar una experiencia plástica intensa. Un ejemplo de esto es su instalación en la Galería Paula Cooper dónde:

He created a bafflingly chaotic environment of sounds, images, movement, and light as well as incorporating painting, drawing and sculpture in a range of styles and states of completion<sup>7</sup>. (FINEBERG, 1995: 444)

En este caso tenemos un ejemplo de la mezcla estilística, de materiales y medios diversos como una forma de explotar las

---

<sup>7</sup> Ha creado un ambiente caótico y desconcertante empleando sonidos, imágenes, movimiento y luz, así como la incorporación de la pintura, del dibujo y de la escultura en una gama de estilos y de acabados.

posibilidades de percepción no sólo de naturaleza visual, sino también auditivas. Es como si la desintegración de la forma en arte y el deseo por una expansión de los límites artísticos, conllevara igualmente una carga inmensa de informaciones desorganizadas. El artista parece estar actuando como si la galería fuera una gran olla de estilos, técnicas y medios expresivos, y así pudiera realizar un resumen histórico de las tendencias y movimientos del arte y, al mismo tiempo, exponer su visión personal de esta situación.

Keith Haring desarrolló su trabajo a través del estilo del *graffiti*. Partiendo de imágenes que parecen tener cierta ingenuidad, el artista encontró un medio de expresar las relaciones complejas del hombre en la sociedad de *mass media*, además de introducir el componente sexual, que sigue siendo una forma de energía vital. En la Ilustración 27, podemos ver cómo estas imágenes sirven para que el pintor pueda comentar, con ironía e insatisfacción, aspectos de la vida cotidiana: sexualidad, explosión demográfica, desarrollo tecnológico, amenaza nuclear e informaciones diversas que llegan de televisiones, ordenadores y que aumentan todavía más el sentimiento de caos.

En este camino también está Jean-Michel Basquiat, que haciendo uso de garabatos, llena el lienzo de informaciones desorganizadas. Esta desorganización de la composición viene sin embargo apoyada en una estructura casi constructivista. Así parece que el pintor necesita una base sólida para poner sus signos de desagregación. El expresionismo es de hecho el vehículo para que se pueda dejar fluir toda la gama de sentimientos explosivos que van a animar el lienzo. Además del gesto fuerte y decidido, visible en las pinceladas marcadas Basquiat, emplea una gama amplia de colores que contribuyen a aumentar la tensión espiritual de su obra.

Para finalizar, también nos parece importante decir que las variaciones a las que está sometida la pintura actual son numerosas. Nuestro interés fue, aquí, hacer una pequeña muestra de estas variaciones, para que se pueda tener una idea de cómo los estilos pasados influyen en el presente, y sobre todo, para que se pudiera tener una idea

de cómo se suele trabajar con estos estilos en la actualidad. La posición del artista hoy, en relación a la historia del arte, es muy distinta puesto que él puede mirar hacia un pasado lleno de realizaciones importantes y lleno de variaciones igualmente grandes.

Sabemos la dificultad que tenía un artista del Renacimiento para mirar hacia las obras de la Edad Media, sin embargo, hoy aceptamos todo o casi todo como posibilidad de expresión o material para vehículo de nuevas ideas. El artista actual acepta como válida una cantidad de manifestaciones culturales jamás imaginada en otros tiempos. Esto es una ventaja, pero es también un hito para el investigador, puesto que para mapear toda esta red de informaciones que se cruzan y se multiplican a través de la visión personal del artista, es imprescindible abrirse a los nuevos mundos que surgen bien por medio de la destrucción, bien a través de la continuidad entre culturas, estilos, técnicas y conceptos que van acumulándose a lo largo de la historia.

Entonces nos parece importante considerar que este pequeño ensayo, más que intentar enseñar todo el conjunto de manifestaciones pictóricas que ocurren mientras escribimos, debe ser entendido, como un medio para permitir el desarrollo futuro de esta investigación, que tiene por objetivo fundamental, estudiar el papel de la creatividad en medio de este proceso. En este sentido, enseñar el conjunto de manifestaciones aquí mostradas, y que desde el punto de vista histórico, condujeron a la pintura hacia la situación actual, nos parece importante en la medida en que nos ayudará a reflexionar sobre cómo actúa la creatividad en este contexto.

Es decir, el papel que tiene la historia del arte en esta investigación es el de apoyar y contextualizar las reflexiones sobre cómo opera la creatividad, sobre los cambios que, a través de personas creativas, la pintura viene experimentando, a la vez que nos ofrece una faz siempre alterada, pero llena de inquietudes y que refleja las inquietudes de nuestra propia época.





## CAPITULO IV

### GALERÍAS DE MADRID

#### GALERÍA SOLEDAD LORENZO

ERICK SCHMIDT  
JUAN USLÉ  
SOLEDAD SEVILLA  
TXOMIN BADIOLA  
JORGE GALINDO

#### GALERÍA JUANA DE AIZPURU

FEDERICO HERRERO  
MARKUS OELHEN  
ALBERT OELHEN  
SANDRA GAMARRA  
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

## **CAPITULO IV GALERÍAS DE MADRID**

### **IV.1 GALERÍA SOLEDAD LORENZO**

Directora: Soledad Lorenzo

### **IV.2 RESUMEN**

En esta parte del trabajo empezamos con el análisis de las obras seleccionadas. Así, presentaremos un grupo de pinturas en que evaluaremos además de la técnica, cuestiones relativas al estilo, observando la forma en que el artista se relaciona con las distintas influencias o herencias pictóricas.

Año de fundación de la galería: 1985

#### **Ferias**

ARCO

MADRIDFOTO

BASEL

### **IV.3 ARTISTAS ANALIZADOS**

ERICK SCHMIDT

JUAN USLÉ

SOLEDAD SEVILLA

TXOMIN BADIOLA

JORGE GALINDO

#### IV.1.1 ERICK SCHMIDT



Ilustración 28. Erick Schimidt Recurrent Morning Manliness. 2009. Óleo sobre lienzo, 210 x 150cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

#### IV.1.1 1 Materiales empleados

El pintor trabaja con óleo sobre lienzo y adopta una técnica que recuerda el movimiento neoimpresionista y su forma de aplicación de la pintura, puesto que en estos trabajos, el artista hace uso de la técnica llamada puntillismo, desarrollada sobre todo por Signac y Seraut (Ilustración 29) como medio de acercar la pintura a la ciencia.

Para estos pintores la ciencia a finales del siglo XIX, estaba muy avanzada y la pintura seguía apoyándose en formas de representación para ellos superadas. Así que, ni siquiera el impresionismo de Monet, Manet, Renoir y Degas entre otros no les satisfacía porque suponía usar la pintura como medio de capturar la realidad transitoria, y ellos querían dar a la pintura una forma y una técnica de investigación tan rigurosa como la de la ciencia. Por eso separaron los matices, buscando sobre todo un efecto óptico y acercando sus pinturas de una característica que superaba

la mera representación o expresión, a favor de un procedimiento cuyo origen era científico: la ciencia óptica y en último análisis, la ciencia. Estos pintores estudiaron la ciencia óptica y cómo los colores funcionaban a través de principios de naturaleza física. De estos estudios llegaron a la fragmentación de los colores, puesto que, desde lejos, un punto amarillo colocado al lado de un punto azul daría como resultado una mancha verde, a través de la mezcla óptica. De este conocimiento invirtieron en la técnica puntillista, y del rigor de este procedimiento, resultó la apariencia fría y casi mecánica de sus pinturas.



Ilustración 29. Georges Pierre Seurat. Un domingo por la tarde en la Grande Jatte, 1884/86. Óleo sobre lienzo, 205,7 x 305,8 cm. Foto: <http://www.theartwolf.com>

Van Gogh partiendo de estas técnicas se convirtió en el padre del expresionismo. Para Van Gogh, al puntillismo le faltaba la energía psíquica que en él era desbordante. Así que, este pintor, añadió a la frialdad del puntillismo el calor de su propia fuerza expresiva que procedía de lo más hondo de su espíritu. De esta forma, la disposición de los puntos de color



en el lienzo, que para los puntillistas se daba por una cuestión científica, para Van Gogh se daba por los impulsos y fuerzas inconscientes, que conducían sus gestos y pinceladas sobre el lienzo. Así, sus pinturas resultaron como un grito de liberación de estas energías reprimidas que para él, exigían un medio para manifestarse.



Ilustración 30. Edgar Degas. Coche en las Carreras, 1877/80. Óleo sobre lienzo. Foto: <http://4.bp.blogspot.com>

Picasso y los futuristas también van a hacer nuevos usos de esta técnica descubierta por Signac y Seraut. En la primera fase del cubismo de Picasso, llamado analítico, podemos notar como el artista fragmenta los colores para generar las formas características de este estilo. Aunque trabajando con pocos colores, generalmente grises, amarillo y marrón, Picasso los pone sobre el lienzo como pequeños puntos de color y, junto con las líneas rectas y curvas, plasman una nueva concepción espacial pictórica.

Los futuristas, al asociar el puntillismo con el cubismo, realizaron una gran síntesis estilística, que los convirtió en un eslabón entre todo lo que significó el mejor arte producido en la modernidad. Es decir,

añadieron la representación del movimiento y de la velocidad, con la técnica mecánica del puntillismo y la fragmentación cubista.

Pensamos que estos son los orígenes de la técnica empelada por Erick Schmidt. Sin embargo, este pintor añade a estos procedimientos una nota personal al emplear la fotografía como medio de revelar nuevas relaciones cromáticas y al trabajar con puntos gordos de masa de pintura. Seguramente ahí está su innovación técnica pues, como dijo Eva Birkenstock “los colores son pastosos y se aplican con gesto expresivo. Las estrias se superponen y terminan configurando un relieve formado por múltiples capas de color.”

La creatividad surge funcionando como medio de superación de las influencias y es evidente, sobre todo, en el cambio técnico por el artista producido, contrastando gruesas capas de pintura con áreas lisas de color blanco. Así su técnica se personaliza, puesto que no es neoimpresionista como Seraut, en la medida en que consigue huir de la construcción mecánica, basada solamente en conocimientos de ciencia óptica, y tampoco conlleva las formas retorcidas del expresionismo incipiente de Van Gogh. El elemento contemporáneo y nuevo que notamos en sus trabajos, está en la reactualización que hace del pasado, enseñando en el presente, la relevancia de antiguas cuestiones técnicas y conceptuales.

#### **IV.1.1.2 Composición, colores y texturas**

Erick Schimidt trabaja en óleo sobre lienzo y usa medidas variadas. Sus cuadros tienen medidas como 150 x 300 cm y 60 x 90 cm. Así que el artista demuestra dominar los cambios de dimensiones y trabajar con fluencia en pinturas de medidas variadas. En términos de composición el artista sigue los esquemas empleados por artistas del impresionismo, aunque parezca renunciar al tipo de composición que sacaba partido de los “instantáneos”, producidos por casualidad a través de máquina fotográfica. Para eso merece la pena observar una pintura de Degas donde el pintor desarrolla un tema parecido con los que trabaja Eric Schimidt.

Se trata de “Coche en las Carreras” de 1877/80 (Ilustración 30). En esta pintura Degas emplea la técnica de composición de desplazar el tema principal para los bordes del lienzo, haciendo un corte lateral, a través de los recursos sacados de la posibilidad ofrecida por la fotografía. En Degas el motivo principal está planteado de forma desorganizada, no podemos ver claramente el coche y tampoco los caballos. Sólo las personas aparecen en una posición de fácil reconocimiento; sin embargo, unas se mezclan con otras, y la parte más clara de la composición es el césped que avanza desde la parte inferior izquierda.



Ilustración 31. Erick Schmidt. Elusive Gender, 2009. Óleo sobre lienzo, 135 x 135 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).



Si observamos ahora las ilustraciones 31 y 32 de Erick Schmidt, podemos notar que el artista busca poner en evidencia el tema central de su pintura. En “Elusive Gender” (Ilustración 31) podemos ver un hombre a caballo que está puesto justo en el centro del cuadro. Aunque las ramas de los árboles y del matorral puedan impedir una visión perfecta del tema, este surge con toda fuerza y claridad, puesto que el blanco del caballo hace un perfecto contraste con todos los rojos, morados, amarillos, verdes y azules puestos alrededor.

La vibración y tensión pictórica casi al estilo *all over*<sup>8</sup> es resultado de la acumulación de los puntos de color que en lugar de ofrecer una visión definida de los elementos, produce una sensación de desintegración de las formas, puesto que cada color se contamina con el otro color próximo o lejano. De manera que la composición en sí misma está bien organizada, lo que le confiere la sensación de desorden, es el rico cromatismo y la tesitura pictórica, hecha con gruesas masas de pintura.

Podemos notar que la composición alterna áreas en las que están en el límite de la pérdida de la percepción de las formas (este es el caso de los árboles mezclados con el matorral), con otras en las que son muy visibles los elementos visuales, como el caballo y caballero caminando tranquilamente en el paisaje. Erick Schmidt no sólo centró el caballo en medio de la composición, sino que, para garantizar su buena visibilidad, puso alrededor, grandes manchas de color rojo, abajo, arriba y a la izquierda del caballo, mezclándolos muy sutilmente con verdes, azules y amarillos.

En comparación, podemos notar en la ilustración 29, como Seraut, desdibuja poco a poco la Torre Eiffel, haciéndola difuminarse sobre todo en el cielo. Ya en la pintura “Elusive Gender” eso no ocurre. En este trabajo, caballo y caballero están perfectamente posicionados y no tienen sus formas amenazadas por los colores laterales o por la perspectiva atmosférica. Al contrario, incluso el caballero en rojo es presentado como

---

<sup>8</sup> Forma de ocupar toda la superficie del lienzo, sin dejar espacios vacíos y *vacui*, que lleva al artista a llenar todo el lienzo, evitando la jerarquización de las formas. Está basada en el sentido del *horror*

una masa compacta que tiene su contorno muy definido y totalmente independizado de su entorno. La pintura avanza hacia la abstracción solamente en los elementos del paisaje. Allí sí que las formas se funden unas con otras, generando un casi único tejido pictórico, pero al hacer eso, parecen reafirmar la independencia de los motivos centrales. Así, tenemos la impresión que la pintura flota entre áreas de abstracciones calculadas, con otras donde la imagen tajante surge como contrapunto igualmente planeado.



Ilustración 33. Erick Schmidt. Authority/Office for Public Order, 2009. Óleo sobre lienzo, 150 x 240 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

#### IV.1.1.3 Tema

Sin lugar a dudas el tema de esta exposición es el paisaje. Como ya hemos señalado, las pinturas de Erick Schmidt nos hace recordar de las

pinturas de artistas del siglo XIX, como Seraut, Van Gogh o Degas. En este sentido podemos decir que Erick Schmidt hace una vuelta larga al pasado, como que para reactualizarlo. En este proceso, sus pinturas son recubiertas por un elemento extraño, que hace cambiar la atmósfera de sus escenas campales, en un escenario de desolación. De acuerdo con Eva Birkenstock:

La temática abarca visiones en detalle y panorámicas de la intervención de la civilización en la inmaculada naturaleza: personas paseando a caballo por el bosque, una manada de perros de caza, sendas forestales, edificios públicos en medio del bosque o un cazador que empuña su escopeta, lista para disparar. En resumen, anacronismos de una sociedad (de cazadores) en un entorno largamente cultivado. Títulos descriptivos como *Rules of Behaviour Befitting One's Class*, *Authority/Office for Public Order*, *Recurrent Morning Manliness y Joy in Small Shades*, hacen referencia con velada ironía a prácticas socioculturales, instituciones y valores actuales. Sus paisajes no sólo manifiestan una dimensión física, sino también social. Son siempre retratos topográficos de la acción; no meros escenarios, sino escenarios de la actividad del hombre. (BIRKENSTOCK, 2009)

Con eso podemos notar que existe en estos trabajos un fuerte sentido de denuncia social. El hombre que interviene en el paisaje tiene su vida también cambiada por estas intervenciones. El cazador que apunta su escopeta en "Recurrent Morning" (Ilustración 28) aunque integrado en el paisaje, está igualmente amenazado, puesto que parece mezclarse con el paisaje de tal forma que llegaría a desaparecer si este mismo paisaje desapareciera.

Sin embargo, sabemos que para los impresionistas el paisaje tendría que ser capturado en el instante del acto de pintar, para los neoimpresionistas el paisaje era un medio y tema para sus investigaciones ópticas y para Van Gogh, el paisaje era un vehículo para expresar sus angustias existenciales. No obstante, cuando Erick Schmidt saca una fotografía y trabaja las pinturas en el estudio, alterando las relaciones de colores de acuerdo con lo que le parece mejor para una u otra pintura, lo que hace es sustituir la técnica espontánea de los impresionistas, por la técnica rígida y calculada de un documento fotográfico. Así el artista altera los conceptos y temas originales, puesto que no usa la fotografía como un

“instantáneo”, para capturar el elemento huidizo de la vida, del paisaje o de los movimientos de los hombres o animales. Tampoco quiere conferir un aspecto duradero como “el arte de los museos” a sus cuadros. Lo que hace es demostrar que el medio de aprehensión mecánico de la realidad (la fotografía), sirve como documento de naturaleza casi periodista, y al mismo tiempo, como medio para nuevas propuestas de investigación pictóricas en la actualidad.



Ilustración 32. Erick Schmidt. Essencial Flashbacks, 2009. Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

#### IV.1.1.4 Concepto

A nosotros nos parece que Erick Schmidt usa la estrategia posmoderna, apuntada por Rosalind Krauss, sobre la cuestión de la originalidad en el arte contemporáneo, para recubrir sus pinturas de un sentido que va más allá de una mera repetición del pasado en el presente, y de ahí resulta la creatividad como generación de conceptos artísticos en

la contemporaneidad. De forma que podemos deducir dos elementos en el contexto de esta exposición.

En primer lugar, la importancia de la tradición en la actualidad, puesto que el artista hace una vuelta al pasado, coge los medios técnicos y temáticos conocidos, y los emplea como medio de creación artística. Y en segundo lugar, nos presenta estos mismos medios técnicos y temáticos, cambiados a través de la nueva técnica por el artista desarrollado, que sirve de vehículo para las ideas que quiere expresar. En este caso el uso de la fotografía sirve para alejar al artista del sentido de paisaje propuesto por los impresionistas. En este conjunto de pinturas, es evidente la renovación que el artista hace concepto del paisaje y del uso de la fotografía en el contexto de la pintura. Él también hace una renovación en la forma como usa las texturas y los colores.

Ya hemos analizado la cuestión de la textura de las pinturas cuando presentamos los aspectos técnicos de su obra. Sin embargo, los colores tienen aquí una importancia fundamental. Son ellos quienes van a generar una atmósfera totalmente distinta de lo que se encuentra en los paisajes del siglo XIX, haciéndonos olvidar el pasado y a recordarnos el momento presente. Así que el artista añade a la técnica que emplea gruesas capas de pintura, con un colorido ácido que, si por un lado define con precisión las formas, por otro contribuye para aumentar la impresión de confusión y caos.

#### **IV.1.1.5 Conclusión parcial**

En términos del tema, de los materiales, del soporte, de la composición y del uso los colores Erick Schmidt sigue trabajando a la manera tradicional como hemos visto en los análisis arriba presentados. Su operación creativa, está presente sobre todo en la actualización que hace de la técnica puntillista, a través del uso de gruesas capas de pintura, que producen una textura general muy diferenciada de la que producían los artistas con los que le hemos relacionado. Otra gran invención está en el concepto, que le permite volver al pasado pictórico neoimpresionista para reactualizarlo en el presente, demostrando así, la forma como

antiguas cuestiones de orden social, tales como el destino del hombre y sus distintas formas de relaciones sociales, siguen presentes en la actualidad.

#### IV.1.2 JUAN USLÉ

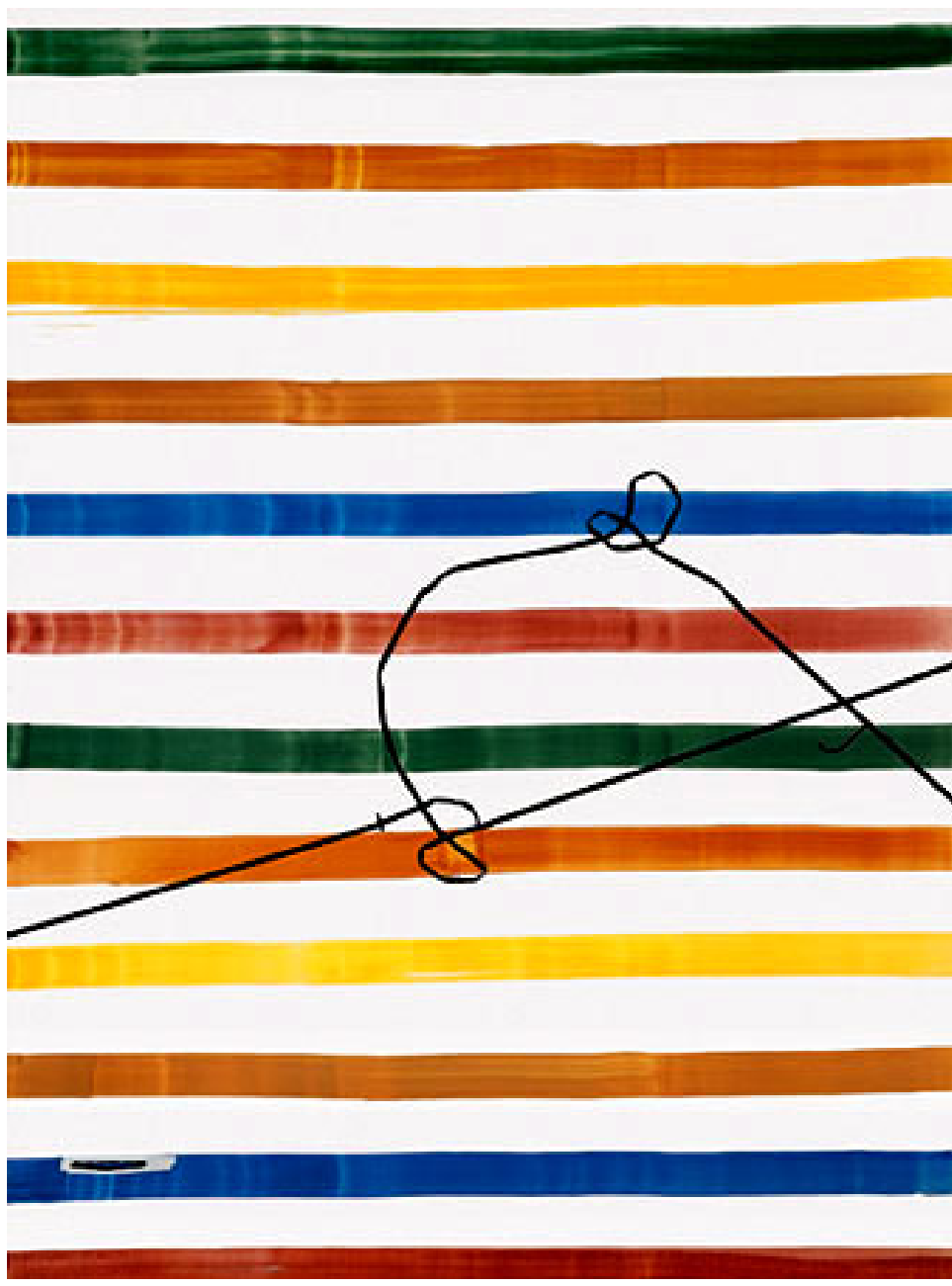


Ilustración 34. Juan Uslé. Cuidado que nos miran, 2009. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

#### IV.1.2.1 Materiales empleados

En estos trabajos Juan Uslé emplea pigmentos y pinturas de óleo y vinílico. En lienzos de formato rectangular. En algunas pinturas el artista emplea también tiras cortadas de lienzo pintado. Así, algunas líneas o rayas se hacen a través de un tipo de collage, usando trozos de lienzos cortados.

La técnica de aplicación de estos materiales suele recordar a algunas composiciones de carácter expresionista, constructivista, o del *Op Art*, o incluso de la abstracción geométrica de artistas como Barnett Newman, Kenneth Noland o Bridget Riley (Ilustraciones 35, 36 y 37). Así, notamos que este pintor trabaja con una gran gama de referencias visuales. Sin embargo, Juan Uslé desarrolla a través de estructuras abstractas, una nueva manera de aplicar la pintura que no tiene ninguna relación con la forma de los artistas citados. Es decir, los artistas de la abstracción geométrica aplican la pintura de forma muy impersonal, no notamos por ejemplo, las marcas del pincel, y el rigor de la geometría también hace que toda la superficie de la pintura sea muy uniforme, generando un patrón de homogeneidad que se repite y se mantiene en toda la composición.



Ilustración 35. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis, 1950-1. Óleo sobre lienzo, 242 x 541 cm. Foto: [http://www.moma.org/collection\\_images](http://www.moma.org/collection_images)



Juan Uslé parte de estas técnicas de representación abstractas, pero sus rayas no tienen esta uniformidad y tampoco son perfectamente geométricas, como podemos notar en la Ilustración 34. Si comparamos esta pintura con la pintura de Barneth Newman o Bridget Riley notamos cómo el artista se ha desviado de la estricta representación geométrica y alcanzando así un lenguaje personal, cuya preocupación es tal vez la de enseñar la naturaleza dinámica de los materiales, que suelen cambiar de acuerdo con las exigencias técnicas de un nuevo cuadro o composición.

Este trabajo con los materiales, que en Uslé, es tan experimental, como decisivo, encontramos el papel de la creatividad, puesto que en esta operación de manejo eximio de la pintura, todo un nuevo conjunto de relaciones pictóricas y conceptuales aparece.

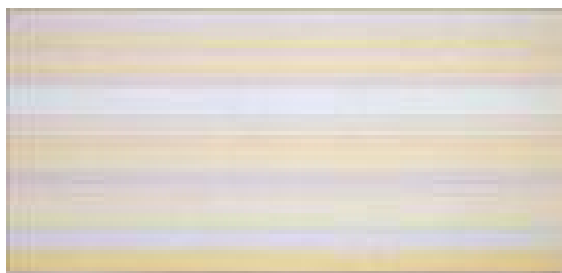


Ilustración 36. Kenneth Noland. Via Light, 1968. Acrílico sobre lienzo, 54 x 113 cm. Foto: <http://artcritical.com>

#### **IV.1.2.2 Composición, Colores y texturas**

La composición de las pinturas como ya hemos señalado, tiene una relación con la composición de los cuadros de la abstracción geométrica. Juan Uslé utiliza elementos parecidos a los empleados por esta escuela: rayas de color que animan la superficie del lienzo, regenerando ritmos que alternan espacios llenos y otros vacíos como podemos notar en la Ilustración 34. Sin embargo, la diferencia fundamental aparece cuando el artista desestabiliza la perfecta geometría de las rayas, haciéndolas vacilantes, inestables e irregulares. Además, el artista sobrepone una raya negra muy delgada, sobre estas rayas de color. Esta raya negra hace un cruce sobre las otras, pero este cruce está desplazado hacia la derecha, y

de ahí, resulta la sensación de una composición inestable, que es en verdad, producto del dominio del artista sobre las reglas que está dispuesto a deshacer. En esta pintura, podemos notar como las rayas de color se repiten, pero no hay una igual a la otra. Todas son distintas y tienen una forma de aplicación de la pintura que produce efectos de luz, como si el artista quisiera hacer pasajes del oscuro al claro y ofrecernos así, una dinámica de variaciones tonales a lo largo de la composición.

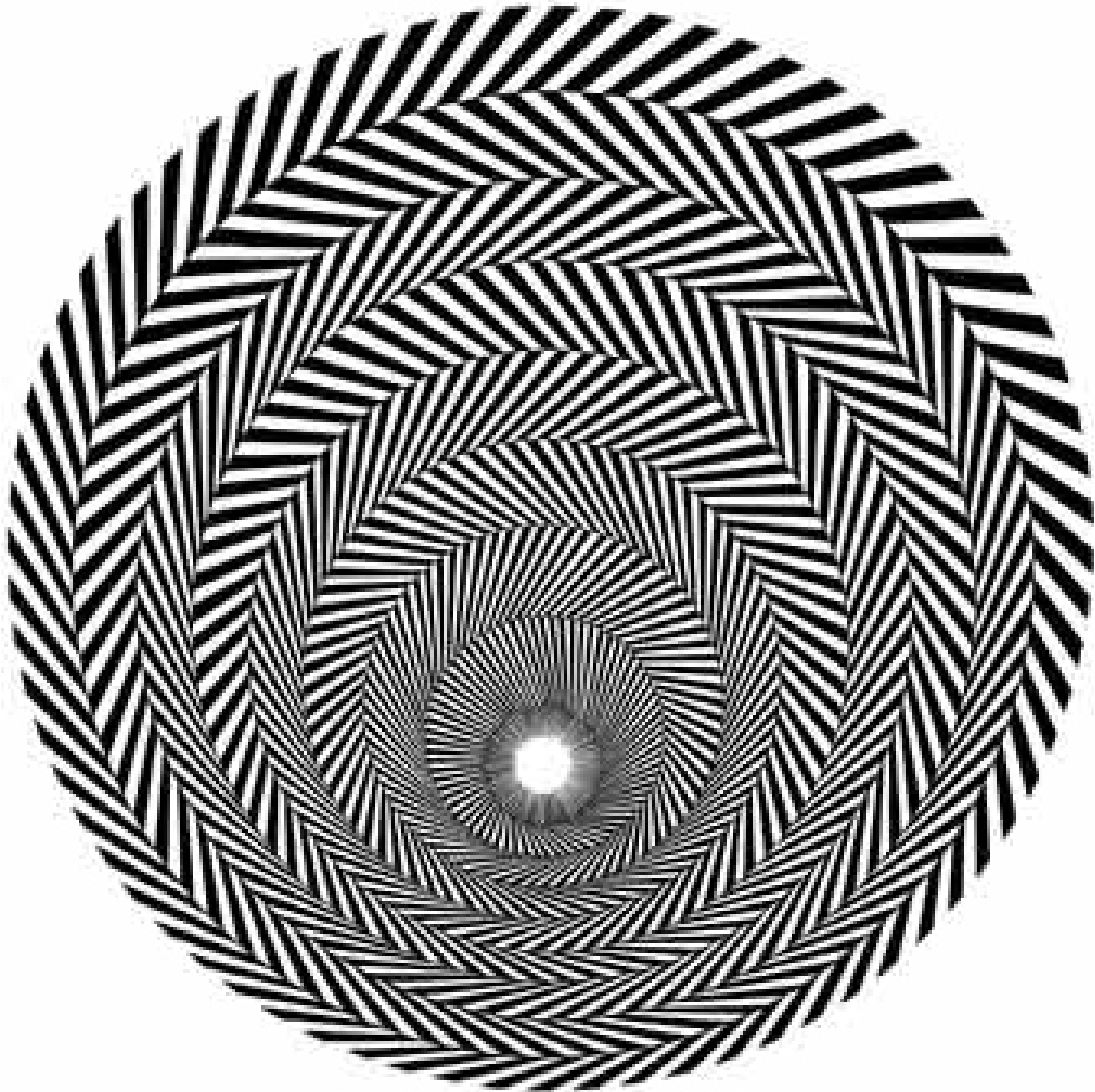


Ilustración 37. Bridget Riley. Blaze 4, 1963. Emulsión sobre tabla, 4,6 x 94,6 cm.  
Foto: <http://invaluable.com>

Esto hace que los colores sean muy variables dentro de una misma gama de matices. Por ejemplo en Cortavientos (Ilustración 38) el artista hace las rayas con distintos colores y además produce cambios tonales, produciendo distintas escalas de azules, rosas y amarillos.

A través de las texturas, Uslé aumenta el voltaje pictórico de sus obras, realizando operaciones que cambian la faz de un mismo color: en un momento es liso, en otro manchado, en otro claro y luego después oscuro. Estos juegos de textura y color tienen fundamental importancia, puesto que son responsables de generar, no sólo el ritmo y definición espacial de cada pintura, sino también las atmósferas, estados de espíritu y metáforas visuales.

#### **IV.1.2.3 Tema**

Cuando empezamos a mirar los títulos de las pinturas de Juan Uslé, nos quedamos con la misma impresión que tenemos delante de sus cuadros: "Las navajas", "Cuidado que nos miran" (Ilustración 34), "Cortaviento" (Ilustración 38), "Rubicón" (Ilustración 39), "Nilo Negro", "Perdida en Bogotá", "El granuja", "Malatadas", "Espía de Palabras", etc. Es decir, el artista introduce en sus cuadros el mismo sentido de inestabilidad que apreciamos en sus títulos. Como este artista trabaja con el arte abstracto, la definición de sus temas es ofrecida por sus títulos, que sugieren alguna relación con las ciudades o con el paisaje.

Sin embargo, sería forzar mucho, insistir en tales relaciones puesto que no tenemos elementos visuales que comprobar estas relaciones. De ahí resulta, la casi imposibilidad de definir de forma tajante los temas con que opera. No obstante, como veremos abajo, lo mismo no ocurre con los conceptos.

#### **IV.1.2.4 Concepto**

Podemos en las ilustraciones 38 y 39 podemos ver lo que hizo el artista con la organizada y coherente composición de los artistas de la

abstracción geométrica. En la pintura “Rubicón” (Ilustración 39) apreciamos el mismo vértigo de una composición del *Op Art* (Ilustración 37), sin embargo la estructura de laberinto de líneas tiene un orden que no notamos en Uslé. Es decir, Uslé rechaza el rigor de la geometría y adopta el sentido del caos controlado. Lo mismo notamos cuando lo comparamos con Noland o Newman (Ilustraciones 35 y 36).

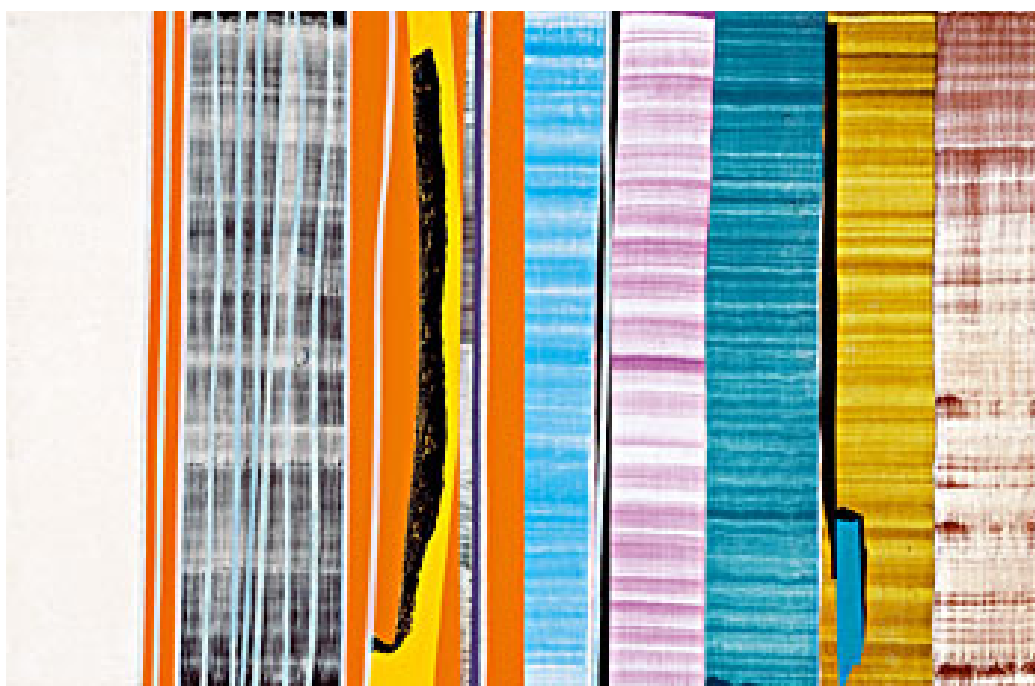


Ilustración 38. Juan Uslé. Cortavientos, 2008. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo, 31 x 46 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Las rayas horizontales de “Cuidado que nos miran” y las verticales de “Cortavientos”, están impregnadas de efectos que escapan a toda posibilidad de relación inmediata con la abstracción geométrica (Ilustraciones 34 y 38). De esta forma la creatividad del artista, se manifiesta en el uso que hace de las estructuras abstractas para construir su propio universo de representación.

En este universo las líneas y rayas de color son elementos que acumulan marcas, texturas, luces, sombras y colores produciendo una confusión visual, que huye de la pretendida clareza formal de artistas como Riley o Newman. Conceptualmente el artista mezcla, por un lado a la clareza visual geométrica, que nos remite a la idea de orden y rigor y por otro al, detestable universo expresionista, dónde el caos se revela por la multitud de formas y colores que rompen con la precisión geométrica. Así, partiendo de los temas del paisaje o de la ciudad, Uslé nos presenta en términos conceptuales, las dos facetas de una misma moneda.

Es decir, las estructuras organizadas de la vida o de la sociedad, no consiguen al final resolver los grandes hitos de la civilización contemporánea que sigue presentando laberintos dónde el hombre suele perderse. El artista se relaciona por un lado, con abstractos geométricos, que como Mondrian pretendían a través del arte, organizar la vida y la sociedad. Por otro lado, emplea recurso expresionista, que indican la desesperación del hombre frente a la falta de control de la orden social que genera diferencias absurdas.

Así, Uslé hace una operación creativa que yuxtapone dos conceptos artísticos históricamente separados, lo que resulta en una síntesis de un conjunto de sentimientos y conceptos opuestos: estabilidad y libertad, razón y emoción, orden y caos.

#### **IV.1.2.5 Abstracción Informal o Geométrica**

La abstracción en Uslé agrega distintos estilos y tendencias formales. Como pudimos notar el artista usa libremente un vocabulario geométrico abstracto, sin embargo, produce en el centro de este vocabulario cambios radicales, que casi nos hacen olvidar sus orígenes. De esta forma, apreciamos la creatividad del artista, empleada para el desarrollo de su estilo personal, que sin embargo, parte de conocidas estructuras formales.

A nosotros nos parece que Uslé notó de la misma forma que Van Gogh en relación al puntillismo de Seraut, que la abstracción geométrica,

rigurosa y apoyada en reglas matemáticas, podría ser repensada y cambiada, si fuera impregnada de la energía mental que produjo gran número de trabajos expresionistas.

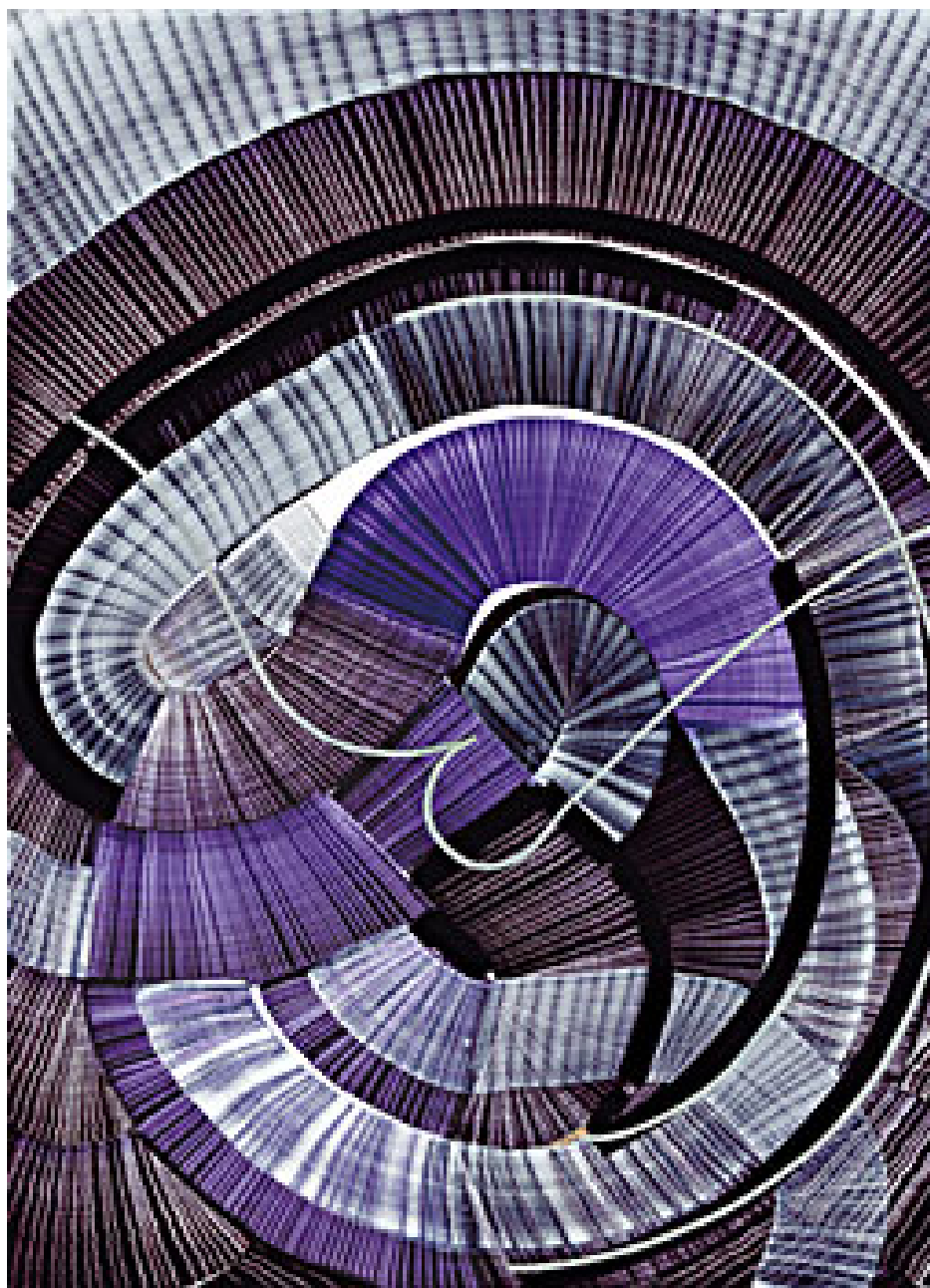


Ilustración 39. Juan Uslé. Rubicón, 2008. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo, 56 x 41 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Por ello, pensamos que esta misma energía mental, de naturaleza expresionista, interviene en sus trabajos, rompiendo con la uniforme e impersonal composición geométrica. Esta ruptura, planeada y fuente del estilo original del artista, enseña nuevas posibilidades expresivas, dentro de un repertorio de imágenes cuya fuerza está justamente en la capacidad de rechazar las estructuras fijas de la geometría, para convertirlas en estructuras móviles, llenas de inquietud y movimiento.

#### **IV.1.2.6 Conclusión parcial**

Uslé sigue trabajando con temas, materiales, soporte y con la técnica de la pintura al óleo empleada tradicionalmente. La novedad de su trabajo está presente sobre todo en el concepto, que le permite manejar de forma distinta los materiales y por lo tanto la técnica.

Como hemos visto, los cambios que produce al yuxtaponer elementos geométricos (derivados del *arte op*, o de tendencias de la abstracción geométrica) con otros de naturaleza expresionista, producen una nueva forma de expresión plástica generadora de nuevas síntesis en planos técnicos y conceptuales.



### IV.1.3 SOLEDAD SEVILLA



Ilustración 40. Soledad Sevilla. Apóstoles mayores 8, 2006. Óleo sobre lienzo. 240 x 200 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

#### **IV.1.3.1 Materiales empleados**

Soledad Sevilla trabaja en esta exposición con las técnicas de pintura al óleo e impresiones digitales. En estos trabajos la artista emplea el lienzo en montados en bastidores y la impresión digital viene en algunos trabajos, como en la Ilustración 41, acompañando a las pinturas. Al principio llama la atención este acercamiento hecho por la artista entre la tradicional técnica de la pintura al óleo y las impresiones digitales. Curiosamente la artista usa el óleo para hacer pinturas que llegan muy cerca de la abstracción y otras que de hecho son abstractas, y la impresión digital para reproducir detalles de cuadros de Rubens.

Así que la artista usa, por un lado, la tecnología de reproducción mecánica de imágenes para remitirnos al pasado pictórico, y por otro, el óleo como medio de remitirnos a las posibilidades expresivas de nuestra época. Sin embargo, las impresiones digitales nos muestran detalles de cuadros, y al final si no los conocemos, no sabemos de quién son o cómo son en la totalidad. En casi todos los trabajos en los que emplea impresión digital, el punto de interés es la tela que envuelve los cuerpos, y sus pliegues que orquestan un juego de colores, luces y sombras que puede recordarnos a la abstracción.

En los casos en que Soledad Sevilla yuxtapone estas imágenes con la pintura al óleo, la artista emplea el óleo como medio de producir rayas de color que sugieren por la textura, distintas tablas de madera. Sin embargo, la forma en que aplica la pintura en algunos lienzos es tan suave y ligera que los efectos cambian, y sugieren tanto madera como estiradas rayas de humo que se deshacen en el aire, mezclándose con el espacio alrededor. En otros casos (Ilustración 41) la pintura se convierte en un área totalmente abstracta, y los mismos efectos que antes servían para enseñarnos una superficie conocida (de madera o valla), ahora son convertidos en pura abstracción de naturaleza expresionista o lírica.



Ilustración 41. Soledad Sevilla. Apóstoles menores II, Impresión digital, 90 x 86 cm, óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

### IV.1.3.2 Composición

La composición de estos trabajos varía en función del uso que la artista hace o no de la impresión digital. De forma que podemos separarlas en dos grupos, puesto que para cada grupo observamos diferentes cambios. En el caso de los trabajos que vienen acompañados de la impresión digital, ellos sufren un corte en el centro del trabajo que separa una mitad de otra. Es decir, vemos con claridad dónde termina la impresión digital y dónde empieza la pintura al óleo.

Estas dos partes son totalmente distintas unas de otras y producen una ruptura en la composición, puesto que funcionan como dos ventanas que se abren para universos distintos: distintos por la técnica y por la textura (uno es el óleo y el otro la impresión digital), distintos por el tema (uno nos presenta detalles de apóstoles sacados de pintura barroca y el otro, aunque con rasgos representacionales, casi como un trampantojo, tiene fuertes relaciones con la pintura contemporánea, sobre todo con el expresionismo lírico o con el constructivismo).



Ilustración 42. Soledad Sevilla. Apóstoles blancos, óleo sobre lienzo, 240 x 600 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

A nosotros nos parece, que es en este componente, que le permite mezclar reglas de construcción pictórica distintas, es decir el trampantojo con la abstracción, dónde apreciamos la creatividad con mayor fuerza, puesto que infunde en elementos distintos, principios similares, todavía

no imaginados. Para mejor apreciar eso, analizamos separadamente cada parte de los trabajos y después el efecto del conjunto.

Soledad Sevilla, optó por usar en las impresiones digitales elementos que se repiten en las obras. Es decir, todas las impresiones nos enseñan partes del tejido que cubre los brazos de los apóstoles, y que generan, en función del estilo, un juego ordenado de luces y sombras. Si la luz viene de la izquierda, las sombras se proyectarán a la derecha, o al contrario. Sin embargo, estas relaciones de luz y sombra, son convertidas en conjuntos de colores más claros u oscuros, que más que remitirnos a un universo de cosas visibles (tejidos, brazos, pliegues, etc) llama nuestra atención hacia la naturaleza del medio que las representó.

Es decir, estos fragmentos nos hacen ver que no tenemos delante de nuestros ojos un fragmento de tela o tejido que enseña un juego de luz y sombra, pero sí, un fragmento de pintura, hecha con pintura al óleo, donde deja más o menos visibles las marcas de pincel, y que a través de este acercamiento, hecho por una impresión digital, podemos ver con más claridad los artificios que permitieron al artista barroco construir estas imágenes. Así que si no fuera por el contexto en que se encuentran estas imágenes, ellas perderían parte de su significación, convirtiéndose en trozos de pintura cuyo interés estaría en la forma en que están ordenados los colores y texturas, los contrastes entre luces y sombras, y no tanto en lo que estos elementos son llamados a representar.

Esto es, nos parece, lo que hace la artista en la otra parte de la composición. En una pintura como Apóstoles menores 9, Soledad Sevilla emplea el óleo para producir una superficie homogénea, que reproduce los efectos de la madera o valla, a la manera de un trampantojo. En este caso, el lienzo está dividido en rayas verticales, que se siguen unas a otras, como notamos en las Ilustraciones 40, 41 y 42. Así que la composición está basada en el uso de elementos verticales que pueden mantener el color a lo largo de la composición (Ilustración 40 y 42) o cambiar (Ilustración 41).

En los casos en los que no se dan cambios muy fuertes de color, la composición desarrolla un ritmo que está marcado por las líneas que separan una raya de otra, sin embargo cuando se dan cambios fuertes en los colores, estas líneas muy estrechas, que separan las rayas casi se pierden y entonces, son los colores los que van a marcar los nuevos ritmos pictóricos, establecidos en función de los contrastes de colores de claros u oscuros, fríos o calientes, como notamos en la Ilustración 41. En la Ilustración 40 existe un elemento sutil, dentro de estas rayas: un cuadrado amarillo, en el centro de la composición.

Esta marca sugiere distintas relaciones conceptuales, como veremos más adelante, sin embargo desde el punto de vista de la composición, sirve sin lugar a dudas, para atraer la mirada hacia el centro de la composición, y al mismo tiempo generar relaciones espaciales con los bordes del lienzo.

De modo que estas partes de la composición, Soledad Sevilla nos enseña cómo un motivo y composición pueden ser desarrolladas, manteniendo, al mismo tiempo, su estructura formal, pero cambiando su apariencia visual.

#### **IV.1.3.3 Colores y texturas**

En estos trabajos, al igual que la composición, los colores y texturas van a variar de acuerdo con el medio técnico. Así en las impresiones digitales, aunque podamos ver la textura de la pintura, aumentada a través del detalle, esta textura es simplemente la reproducción de otra pintura. Así que de hecho lo que tenemos es una superficie lisa, uniforme, que nos remite a la superficie del lienzo original, fotografiado, y que sí tiene cambios en las aplicaciones de la pintura. Además tenemos que recordar que estas imágenes no fueron producidas por la artista. Es decir Soledad Sevilla no pintó y después fotografió estas imágenes que nos enseñan telas y pliegues, sino que fotografió las pinturas de otro artista, en este caso Rubens. De ahí resulta que la textura de estas impresiones es igual en su aspecto táctil, solamente cambia en apariencia visual:

presentan texturas de pintura, de marcas de pincel, de piel, de tela, de papeles, etc.

Con la parte inferior de las composiciones, o con trabajos que no mezclan las impresiones digitales, es decir, con las pinturas al óleo, las pinturas presentan un patrón de texturas muy parecido. Estas texturas son producidas a través de un gran número de líneas verticales, que en conjunto sugieren la textura de la madera, al mismo tiempo que nos permiten contemplar la densidad fluida del óleo.

Así, Soledad Sevilla desarrolla un juego entre las posibilidades representacionales de la pintura, creando cuadros que flotan entre la tangible textura de la madera o valla y la visible densidad del óleo. En los cuadros pintados al óleo, el conjunto ofrece una gama muy rica de texturas que van remitiéndonos en unos momentos a las tablas de madera colorida (Ilustración 40 y 42) y en otros momentos a la densidad fluida de la pintura (Ilustración 41), que conduce a la artista a la más pura abstracción.

Como ya hemos dicho, la creatividad se hace sentir en este continuo juego de elementos visuales variables, dónde la fotografía remite a pintura, y la pintura a través del trampantojo, a la superficie visible de las cosas, poniéndonos así, en un perpetuo estado de dudas, ante el papel que se supone debería de tener, cada elemento dentro del conjunto pictórico.

#### **IV.1.3.4 Concepto**

A nosotros nos parece que Soledad Sevilla en estos trabajos hace una especie de reflexión sobre la naturaleza de la pintura, y ahí, insistimos, reside la fuerza de la creatividad en estos trabajos.

Es como si la artista quisiera demostrar el interés que tiene por los variados medios expresivos, que una vez empleados, pueden ofrecer un



nuevo medio de contemplar el viejo y el nuevo, y al mismo tiempo, jugar con los papeles que estos pueden tener en un trabajo de arte, en la contemporaneidad. Así la artista emplea fotos de cuadros antiguos, y pinta cuadros casi abstractos al óleo.

Sin duda, también se da en estos trabajos una reflexión sobre el tema de la originalidad en arte, y de los medios mecánicos de reproducción de imágenes. La fotografía tiene en estos trabajos un papel doble. Reproducen una imagen reconocible de un artista reconocido, pero al mismo tiempo, llama nuestra atención hacia el medio o técnica que fueron hechas: el óleo sobre lienzo. Por otro lado, las pinturas que acompañan estas impresiones digitales, son hechas a través de óleo sobre lienzo.

Así, nos parece que la artista desarrolla como concepto la gran trampa que es la pintura, con la trampa que es la fotografía. Y puede que por ello, utilice la técnica del trampantojo. Es decir, Soledad Sevilla al final quiere decirnos que todo es un sistema de representación, cuya validez está en las ideas que orquestan estos sistemas. La fotografía o la pintura, son medios técnicos que requieren una estructura.

Esta estructura será siempre abstracta, puesto que es producto de un pensamiento o idea. Por lo tanto, la discusión entre figura o abstracción pierde el sentido, puesto que la abstracción está presente en todo el proceso creativo, y este proceso es generador de nuevas formas, abstractas o no.

#### **IV.1.3.5 Tema**

Aunque poniendo títulos en sus pinturas, a nosotros nos parece, Soledad Sevilla, no tiene como tema la figuración o el tema religioso, de dónde parte, a través de las pinturas de Rubens. Sus títulos ("Apóstoles") son sobre todo un medio para acercarse a los conceptos que pretende desarrollar. La prueba de eso, está en el hecho de que sus apóstoles son

abstractos, y cuando son figurativos (las impresiones digitales), vemos sobre todo detalles de las ropas. Así, aunque trabajando dentro de un conjunto de títulos que nos remite a los temas religiosos y tradicionalmente empleados por pintores desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, pensamos que una vez más el tema es sólo el pretexto para una investigación de las posibilidades del hacer creativo, a través de la pintura, en la contemporaneidad.

#### **IV.1.3.6 Figuración, Abstracción geométrica e Informal**

Como hemos dicho, en este caso, Soledad Sevilla llama la atención hacia el hecho de hoy en la contemporaneidad, convivimos con una gama de recursos y medios técnicos que permite al artista moverse por los más variados caminos. La artista emplea en una sólo obra, una multitud de estilos, y tiene como objetivo enseñarnos la unidad que suele existir entre ellos, una vez que tengan en la base de sus usos la concepción unificadora del pensamiento creativo. Así, las fotografías son empleadas y sirven para hacernos pensar en los antiguos maestros, en la técnica por ellos desarrollada y en qué función tienen en el presente. Sin embargo, nos recuerda a los estilos foto-realísticos desarrollados sobre todo después del surgimiento del hiper-realismo.

No obstante, Soledad Sevilla conjuga con las fotografías, pinturas al óleo, dónde mezcla abstracción geométrica con abstracción informal. Podemos notar en la Ilustración 40, no sólo la geometría de las rayas verticales, sino también la geometría de cuadrado amarillo, que no recuerda a Joseph Albers (Ilustración 8), y así a toda una escuela de arte constructivista. Sin embargo, en la Ilustración 41, estas mismas rayas dejan lugar a una abstracción de naturaleza informal, expresionista, casi a la manera de Clifford Still.

Así que la artista consigue moverse por caminos muy variados, y seguramente nos ofrece la lección de que, los medios, las técnicas y estilos son, antes de todo, productos de la creación, y que, como tales, todos tienen validez ya que son realizaciones contundentes del espíritu y del genio humano.

#### **IV.1.3.7 Conclusión parcial**

Soledad Sevilla trabaja con los temas y materiales tradicionales: pintura al óleo sobre lienzo, conjugada con imágenes (y títulos) obtenidos de cuadros de Rubens ("Apóstoles"). Su renovación está en el uso que hace de estos materiales tradicionales (pintura y lienzo) además de la incorporación de las impresiones digitales.

El juego conceptual que desarrolla con la forma mecánica de reproducción de imágenes (impresiones digitales) y con la abstracción (pintura al óleo) es responsable por la originalidad de sus proposiciones plásticas.

#### IV.1.4 TXOMIN BADIOLA



Ilustración 43. Txomin Badiola. RSF (Ni trêve a rien). 2006. Collage. 120 x 138,5 cms.  
Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

##### V.1.4.1 Materiales empleados

Txomin Badiola emplea, como podemos notar un conjunto de materiales muy diverso: construcciones en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. Las piezas de madera y metal forman una especie de base de naturaleza escultórica. De hecho, son planos de madera o metal que cruzan generando distintas configuraciones visuales. Por ejemplo, en la Ilustración 44, el artista emplea dos soportes, que tienen la forma de cajas hechas de madera, y sobre ellas se eleva la

estructura de metal y madera. Como hemos dicho esta estructura está compuesta de planos y barras delgadas de madera. Estas barras, que se parecen a rayas de color, desarrollan el papel de líneas en relación a los planos. De ahí resulta la sensación de que el artista está dibujando en el espacio, puesto que al final sus construcciones emplean los elementos fundamentales del dibujo: planos, rayas y líneas.

Sin embargo, como estos elementos están sueltos en el espacio tridimensional, el artista también emplea un elemento que pertenece a otro medio expresivo: la luz. Conocemos de la importancia que tiene la luz para la escultura, y como Txomin Badiola flota entre estos dos territorios (el de la pintura y el de la escultura), la luz tiene fundamental importancia en la definición de los planos, en la generación de los contrastes de luces y sombras y en el desarrollo espacial de la forma, que a la vez oculta o revela partes de la composición.

Así, las estructuras construidas por Txomin son, al mismo tiempo, parte integrante de la obra. Las piezas bidimensionales de madera o metal, que funcionan como elemento escultórico, sirven también como soporte para las pinturas, para los materiales impresos y para las fotografías.

La obra es el resultado de esta mezcla de cosas que tiene como herencia las *combine paintings* de Robert Rauschenberg (Ilustración 46), ciertas esculturas de Anthony Caro (Ilustración 47) y hace parte del conjunto de obras por nosotros analizadas en "Las Relaciones Espaciales en la Pintura y "¿Pintura o Escultura?" (Capítulo I, páginas 46 y 60).

#### **IV.1.4.2 Composición, colores y texturas**

Es justo en la composición, dónde mejor observamos la creatividad en la obra de este artista. Eso ocurre en función de su desarrollo espacial, que es muy variada y naturalmente cambia en función del punto en el que está el observador. Sin embargo, ciertos elementos que se repiten y que proporcionan la unidad no sólo en una obra, sino también en toda la exposición, permiten un análisis del desarrollo espacial de las formas.



Ilustración 44. Txomin Badiola. *Rêve sans fin*. 2005. Construcción en madera, metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 264 x 143 x 220 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Por ejemplo, en las Ilustraciones 44 y 45, vemos que el artista separa del suelo toda la estructura de metal y madera, a través del empleo de “cajas” horizontales más grandes (Ilustración 44) o pequeñas (Ilustración 45). Este recurso ofrece al artista una especie de punto de partida para la forma en que las piezas de madera o metal van a ocupar o envolver el espacio. Esta ocupación se hace a través de las barras, que funcionan como los bastidores de los lienzos, y tienen algunas de sus partes tapadas y otras visibles. Las partes tapadas generan planos cuadrados, rectangulares o planos con formas diagonales, pero siempre geométricos.

De ahí resulta la sensación de que el artista llevó hacia el espacio tridimensional, el universo de la pintura abstracta geométrica de artistas como Mondrian, Barneth Newman o Ellsworth Kelly, y, sobre esta estructura geométrica, añade las fotografías, las impresiones digitales y pinturas. Así, la composición, además de integrar elementos geométricos con fotografías, letras de carteles, imágenes sacadas del universo de la historia del arte y pintura, permite también introducir partes del espacio donde la pieza está expuesta, a través de la alternancia de partes tapadas y vacías observadas en las estructuras de metal o madera.

Los colores y texturas en las piezas son trabajados de forma a llamar la atención hacia la propiedad de los materiales. Así, la madera permanece sin recibir capas de pintura, mientras que las partes de metal sí que reciben pinturas de distintos colores que resaltan la textura de los otros materiales empleados.

Este contraste entre madera, metal, capas de pintura, fotografía e impresión digital contribuye a reforzar conceptos como lo natural (de la madera) y lo artificial (del metal, del óleo, etc). No obstante, como la pieza integra partes del espacio tridimensional, de ahí resulta el surgimiento de una textura etérea, como el aire, que añade a las piezas un grado de ligereza, a través de la sugestión de que ciertos elementos están suspensos en el aire.





Ilustración 45. Txomin Badiola. All redness into blood, all water into tears, 2005. Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 325 x 137 x 300 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

#### IV.1.4.3 Tema

Si prestamos atención a los títulos de sus obras podemos notar que Txomin tiene una clara relación con los temas de muerte, del sufrimiento, además de conjugar temas bíblicos con otros profanos: "All redness into blood", "all water into tears", "RSF (comedores de sufrimiento)", "Rêve

sans fin", "Sacrificio", "RSF (David)", etc. De manera que muchas de estas piezas y collages pueden permitir distintas interpretaciones, relacionando la situación o condición del hombre en la actualidad, con la pérdida de sentido de la vida, con su compleja relación con el tema de la muerte, de la guerra, de la opresión y del sufrimiento sin límites.



Ilustración 46. Robert Rauschenberg. Black Market, 1961. Combine painting: Oil, paper, wood, metal, rope on canvas, plus four metal clipboards and valise with rubber stamps and variable objects, 124.5 x 150 cm. Foto: [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

#### IV.1.4.4 Concepto

En el caso de este artista resulta difícil separar el concepto del tema. Las dos cosas están muy conectadas, puesto que el discurso creativo, opera en un diálogo constante dónde alterna de forma cíclica, los conceptos relativos a la vida (incluido el arte) y a la existencia, con los temas que vuelve a remitirnos a estos conceptos.

Así que existe en estos trabajos una parte de denuncia social, una parte de reflexión moral y ética que lleva al espectador a pensar sobre los caminos que hemos recorrido a lo largo de la historia. Para este artista, la creatividad se manifiesta en la inclusión de múltiples referencias, que en su personal visión mezcla la historia del arte con la historia, donde están presentes derramamientos de sangre, lágrimas, sufrimiento, muerte y caos.

Txomin emplea varias fotografías de detalles de pinturas de Caravaggio y de otros artistas antiguos, y de ahí resulta una nueva mezcla de temas. Si pensamos en las obras de Warhol, que tratan de temas como de personas encarceladas, o de la silla eléctrica, o de accidentes de coches, podemos ver cómo es posible acercarse a los temas de la muerte y del dolor humano sin hacer referencias a la historia del arte.

No obstante, Taxomin al insistir en usar imágenes de pintores antiguos, produce una especie de actualización de estos artistas, como si estuviera diciéndonos que además de universal, el sufrimiento es atemporal, y de ahí resulta el interés por los viejos maestros, que representaron y denunciaron el dolor y la opresión como inherentes a la historia y a la condición humana.

Sin embargo, de este interés por el pasado, las imágenes de Caravaggio, por ejemplo, actúan como una nota de erudición añadida a estos trabajos. Es decir, para nosotros, el artista comenta, a través de citas eruditas, cómo a él le parece inevitable convivir con la tragedia y con el drama de la existencia.

Así, por la vía de la creatividad, el artista nos enseña cómo la tradición pictórica puede despertar interés y seguir teniendo sentido en la actualidad, además de también ser vehículo, para demostrar cómo el pasado sigue conectado al presente, a través del dolor irremediable.



Ilustración 47. Anthony Caro. *Early One Morning*, 1962. Hierro y aluminio pintado de rojo. 289.6 x 619.8 x 335.3 cm Foto: [www.theartwolf.com](http://www.theartwolf.com)

#### IV.1.4.5 Figuración y Abstracción

Mirando para estas obras, es imposible afirmar si estamos delante de una pintura o escultura, puesto que Txomin opera justamente en estos límites. De la misma forma no podemos decir que estilo adopta, puesto que el eclecticismo de su producción conlleva un gran número de referencias estilísticas. Las estructuras de metal y madera, además de mantener relaciones con la abstracción geométrica, mantienen relaciones con el arte *povera*, las impresiones digitales se relacionan con el *art pop* de Warhol, Rauschenberg o Sigmar Polke, y en las pinturas otra vez volvemos al arte abstracto (Ilustración 48). Así que Txomin se siente muy libre para jugar con estilos y técnicas sin tener la preocupación de volcarse

en una u otra corriente o tendencia, y sin embargo, manteniendo la unidad formal y estilística en las obras que genera.

Para nosotros eso parece guardar una evidente capacidad de organización de variados estilos, que enseña la forma como su operación creativa se manifiesta, desarrollando nuevas relaciones, no imaginadas o deseadas por los artistas que crearon estos mismos estilos. Como ejemplo, podemos recordar que para los artistas abstractos, sería impensable meter imágenes del barroco en sus obras.



Ilustración 48. Txomin Badiola. All redness into blood, all water into tears, 2005. Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos, 325 x 137 x 300 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Txomin, como podemos notar, produce un tipo de trabajo que tiene por objetivo integrar no sólo distintos materiales y texturas, sino también distintos estilos y movimientos de arte. Al final, sus obras extremadamente contemporáneas surgen de un sinfín de citas, producto de su gran cultura visual, que de la misma forma que sus estructuras de madera o metal, sirven como sólido apoyo para sus configuraciones visuales.

#### **IV.1.4.6 Conclusión parcial**

Txomin Badiola emplea un conjunto de materiales que de hecho no pertenecen a la tradición pictórica (Ilustración 43). Sus trabajos, como hemos visto, están ubicados en el tenue límite entre lo que es pintura o escultura, recordándonos las *combine paintings* de Rauschenberg. Así, el artista renueva los materiales a través de este recurso pictórico que tiene herencias dadaístas, y nos parece ahí está la fuerza de sus proposiciones plásticas.

También notamos que este artista tiene fuertes relaciones con el pasado pictórico, citándolo a través de imágenes de cuadros de artistas como Caravaggio, y encontrando en estas citaciones una forma de renovar los conceptos, puesto que hace uso contundente del papel de la historia y del pasado, como medio de promover la renovación artística en el presente.



### IV.1.5 JORGE GALINDO



Ilustración 49. Jorge Galindo. Ombligo del mundo, bruant a tête brune. 2006.  
Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

#### IV.1.5.1 Materiales empleados

Galindo trabaja en esta exposición con la técnica de acrílico sobre lienzo y gouache sobre papel. Hace uso de una técnica representacional que le permite emplear una gama muy variada imágenes. Como si fuera un gran collage pictórico, un poco a la manera de David Salle (Ilustración 51), el artista va acumulando figuras sobre figuras, generando una atmósfera que podría recordar el surrealismo.

Podemos notar mucho de una atmósfera de sueño o pesadillas, de ironía y extrañamiento, de absurdo y fantasmagoría, de delirio y alucinación. Así, a través de estos climas inhóspitos y de una técnica

fotográfica de representación, Galindo desarrolla la creatividad, a través de un universo lleno de contradicciones, donde nada es lo que parece ser, y que por la vía del sarcasmo y de la aguda ironía, se nos lleva a notar la dificultad de encontrar sentido en medio al proceso del civilización que genera tantos objetos de deseo, tantas formas de consumo, tantas promesas de felicidad, todas ellas basadas en la relación con la capacidad de compra y, por lo tanto, basadas en poder ofrecido por el dinero.

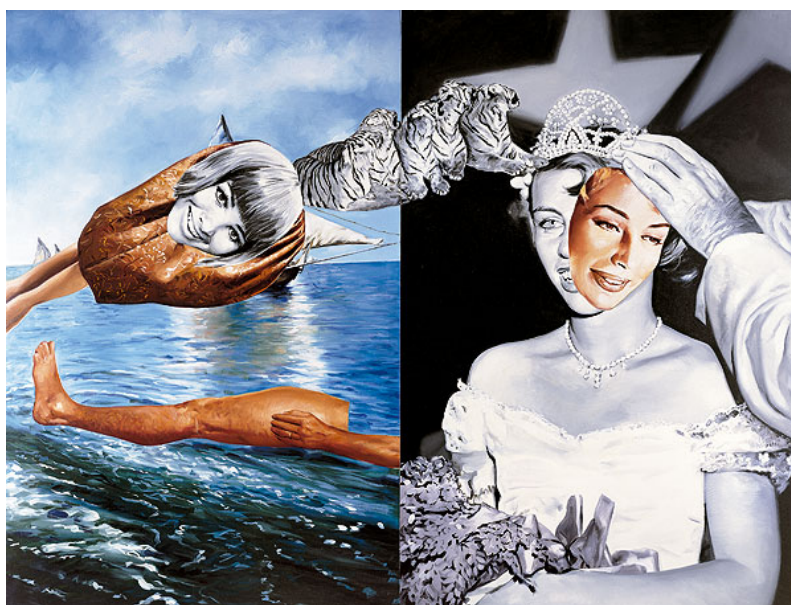


Ilustración 50. Jorge Galindo. Ventriloquos and physical phantasmagoria.  
2006. Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Galindo, en esta exposición, presenta grandes pinturas en acrílico sobre lienzo y en gouache sobre papel. La escala de estos trabajos sirve para enfatizar el drama que se desarrolla en estas escenas ambiguas, puesto que por el tamaño de las pinturas podemos notar, con más claridad, cómo la sucesión de imágenes va generando una sólo forma estética.



#### IV.1.5.2 Composición y tema

Sabemos que en una obra de arte, los más diversos recursos (técnicos, estilísticos y conceptuales) están siempre integrados, con el objeto de aprovechar al máximo de los elementos empleados. Así que, la composición tiene en general, una relación muy fuerte con la naturaleza de las imágenes usadas, con la forma final del trabajo y con sus contenidos.

De ahí resulta que es casi imposible separar la composición de los temas, en el caso de Galindo, puesto que es a través de la relación que tienen entre sí como el artista obtiene los efectos visuales y conceptuales de sus obras. Por ejemplo en la Ilustración 50, el artista divide el lienzo en dos partes, la parte de la derecha es colorida, la parte de la izquierda es en negro y blanco, a excepción de la cara en tonos naranjas en el centro. Entre una banda y otra, aparece saliendo del conjunto de imágenes de la derecha, un grupo de tigres que transita entre un área y otra de la composición.

A través del recurso de partir o romper la composición en dos partes, Galindo introduce las cuestiones relativas a la ruptura que es tema de esta y otras obras. Esta ruptura, para el artista, es la misma que ocurre en la vida interior, produciendo una percepción y sensación de discontinuidad en la realidad. Eso es lo que demuestra Kewin Power, en el texto Jorge Galindo: Los préstamos y escondrijos de un inventor de imágenes:

Galindo reclama un cambio en nuestras suposiciones cosmológicas, un cambio que amenaza la integridad de lo que ya de por sí es un mundo fragmentado. Conoce bien la fragmentación de la vida, también sus conexiones, lo que T.S. Eliot —máximo exponente del modernismo tardío, de estilo sumamente sofisticado y egocéntrico— había ya descrito como “un montón de imágenes rotas”, o a lo que, tal vez con una percepción más aguda, la doncella del Rhin había aludido en uno de sus más áridos comentarios: “No puedo relacionar / Una cosa con otra”.(...) En cierto modo sus obras dependen de un humor surreal contemporáneo que aglutina mundos interiores y externos, haciéndolos aparecer como una misma cosa; los significados se hallan en constante expansión y se disuelven en contradicciones y retracciones.(POWER, 2007)

Así, las composiciones de Galindo vienen intrincadamente relacionadas con el tema. Entre sus temas notamos el tema del paisaje, de los bodegones, de la figura del hombre y de animales. Sin embargo, la forma como nos presenta y opera con este conjunto de temas, es totalmente surrealista.

De este surrealismo personal surge un juego de imágenes fragmentadas. Estas imágenes solamente sirven para enfatizar la condición del absurdo de la vida y de la existencia. Por ello, el pintor usa un número muy grande de imágenes, puesto que a través de su técnica puede emplear las más variadas formas de representación, que en cambio van a producir la misma sensación visual.

La creatividad para ese pintor, está en la capacidad de agregar en la superficie uniforme del lienzo, un número fragmentado para no decir de informaciones visuales.

#### **IV.1.5.3 Concepto**

El concepto, que notamos en la obra de Galindo, no están tan fuertemente asociados al tema, puesto que el artista podría usar otros temas para sugerir las mismas ideas. Decimos eso porque nos parece, estas composiciones de Galindo guardan una fuerte relación con las pinturas de David Salle (Ilustración 51). Este artista también usa el recurso de romper la composición en dos partes empleando un conjunto de imágenes que no tienen una relación en sí mismas. Los dos pintores también usan las técnicas de yuxtaposición e inversión de imágenes, produciendo una especie de collage surrealista.

Para ellos, sus personajes viven en un mundo onírico donde ninguna ley humana tiene acceso, entre ellas las fuerzas de la gravedad, lo que permite que sus cuerpos y objetos, puedan flotar en sus alucinantes composiciones. De esta forma estos dos artistas operan en el universo del mundo cargado de informaciones contradictorias, que sirven más para desorientar que orientar.

Así, el concepto en la obra de estos dos artistas, remiten siempre a la idea de la fragmentación, del mundo al revés, del exceso y acumulo (de imágenes, de lujo, de información, etc), y, del mismo modo, a la ausencia: de sentido, de sentimientos y de coherencia en la vida.

#### **IV.1.5.4 Colores y texturas**

La riqueza del cromatismo en las pinturas de Galindo es un elemento que llama la atención. El artista nos representa todo el tiempo un mundo saturado de cosas, de imágenes y de un discurso fragmentado, de un mundo lleno de objetos de lujo, de consumo, de publicidad y de apariencias. De ahí resulta que el colorido y la definición de las texturas, sean fundamentales para reforzar estas ideas y amparar la fuerza de sus propuestas, que tienen en estos elementos, el mejor vehículo para manifestar su creatividad como artista.

Por ejemplo, en la Ilustración 52, podemos ver al pintor virtuoso y efectista, que a través del color y de la precisa descripción de las texturas nos enseña el mundo plagado de cosas. Al final, el artista hace una vez más coincidir la riqueza de sus representaciones, en términos de los colores, texturas y composición, con la riqueza del mundo que es llamado a representar.

Es decir el pintor desarrolla una técnica, cuya riqueza de colorido, fluidez de dibujo, capacidad descriptiva de texturas, está asociada a la industria que produce igualmente objetos de lujo y de consumo, cantidad alucinante de informaciones y estímulos visuales, ofertas de distintos productos de dudosa utilidad o necesidad, pero ya marcados con una fecha de caducidad.

El color, por ejemplo en la pintura presentada en la Ilustración 50, tiene el papel de representar la distancia entre las dos partes de la composición, generando la sensación de dos mundos lejanos, y que sin embargo, son forzados a coincidir en el tiempo y espacio. También en este caso notamos la relación que estos trabajos guardan con la obra de David Salle, que además de yuxtaponer imágenes, trabaja a través de

yuxtaposición de áreas monocromáticas en oposición a otras en las que emplea matices variados.



Ilustración 51. David Salle. "Ship's Rail", 1995. Acrylic and oil on canvas, 213 x 305 cm. Foto: brunobischofberger.com

Los colores e imágenes, sobre todo en Galindo nos remiten también al mundo de los *mass media*. Aunque no siendo un artista *Pop*, Galindo se beneficia del discurso de estos artistas para denunciar el superfluo mundo, rico en apariencia y pobre en contenidos.

Así, Galindo nos enseña cómo la técnica de repetición e de insistencia de producción de imágenes, de bombardeo psicológico, resulta eficaz para el consumo, pero que sin embargo, es inútil para la satisfacción espiritual, cuyo alimento está más allá del mero acumular objetos o productos de consumo.



#### IV.1.5.5 Figuración fotorrealista

Cuando miramos estos lienzos de Galindo, queda muy clara la relación que el artista tiene con la figuración, desarrollada bajo las técnicas de fotografía. Podríamos recordar, por ejemplo, las relaciones, aquí ya comentadas, que otros pintores del pasado igualmente desarrollaron con las técnicas de reproducción mecánica de la realidad, entre ellos impresionistas como Degas (Ilustración 20).



Ilustración 52. Jorge Galindo. Bodegón ornamental (la despensa de Snyders). 2006. Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

Curiosamente, mientras Degas usó la fotografía como medio de eliminar de sus imágenes la claridad visual buscada por artista de periodos anteriores (como el neoclásico o realismo), los artistas contemporáneos, la emplean como medio de volver a obtener claridad visual, pero

generando una atmósfera de caos y desorden. Así el uso de imágenes producidas por la publicidad, obtenidas en internet o fotografiadas, tienen como interés revelar a través de la claridad de sus descripciones todo el desajuste y desintegración del medio social que las produce.

Estas imágenes pueden ser, como por ejemplo, en la pintura (Ilustración 52) "Bodegón ornamental" ("La despensa de Snyders"), referencias al pasado pictórico, que todavía despierta en Galindo atención o interés. De este interés, podemos deducir que el artista mantiene, aunque sea a través de una revisión crítica, fuertes lazos con el pasado.

Estos lazos son, al mismo tiempo, un eslabón y una reflexión, sobre el papel que puede seguir teniendo en el presente, y de cómo operar creativamente en el presente, usando de técnicas tradicionales de pintura.

Por lo tanto, al emplear imágenes de carácter fotográfico, con alusiones al pasado pictórico lejano, de artistas como Snyders, Galindo promueve una red de relaciones en el contexto de su producción, con la producción de imágenes a lo largo de los siglos. Nos hace pensar en el uso hecho por la aristocracia de estas imágenes en el pasado, y el uso que de ellas, ahora hacemos.

Al final Galindo, desarrolla reflexiones sobre cómo estas imágenes siguen atravesando los siglos y fascinando a distintas generaciones, por su capacidad de convencer. Sin embargo, por detrás de esta seducción visual, está oculta una red de poder, de comercio, de distinción de clases que nos haría pensar en cómo las imágenes no son, en sí mismas, nada ingenuas, y como su uso puede conllevar un sinfín de intereses de consumo.

Así, al usar de la forma en que usa, por ejemplo, las imágenes de publicidad o del *mass media*, Galindo hace una inversión en sus papeles. Lo que fue hecho para seducir, ahora ya no seduce, lo que garantizaba la felicidad, ahora es un producto a más en el escaparate y el lujo es ahora la acumulación de cosas inútiles y sin sentido.

Por lo tanto, la técnica pictórica, basada en la fotografía, sirve en el caso de Galindo, para enseñarnos que la reproducción mecánica de objetos (por la industria) y que los comportamientos repetidos mecánicamente (en la sociedad de consumo), reflejan un mismo conjunto de actitudes humanas, que además de no contribuir a ayudar a generar concepciones auténticas sobre la vida y sus reales necesidades, impide a las personas de desarrollar una mirada crítica para esta situación en la que están sumergidas.

#### **IV.1.5.6 Conclusión parcial**

Jorge Galindo emplea los materiales tradicionales de la pintura al óleo sobre lienzo. Su renovación está en la forma como los utiliza, sobre todo en la composición, que aunque muy relacionada con la obra de David Salle, es responsable por la apariencia original de sus cuadros.

De esta forma, el artista produce nuevos conceptos relacionados con la situación del hombre en la sociedad de consumo y en su entorno: el paisaje o el ambiente social.





## **IV.2 GALERÍA JUANA DE AIZPURU – MADRID**

Directora: Juana de Aizpuru

## **IV.3 RESUMEN**

Seguimos el análisis de las obras seleccionadas aclarando las distintas relaciones que cada artista establece con el pasado artístico próximo o remoto, además de aclarar los aspectos que condicionan sus obras como productos del arte contemporáneo.

Año de fundación de la galería: El 20 de noviembre de 1970 en Sevilla. En 1983 comienza sus actividades en Madrid.

### **Ferias**

Arco (Madrid)  
Art Basel (Suiza)  
Frieze (Londres)  
Paris Photo (Paris)  
Art Basel (Miami)

## **IV.4 ARTISTAS ANALIZADOS**

FEDERICO HERRERO  
MARKUS OELHEN  
ALBERT OELHEN  
SANDRA GAMARRA  
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

### IV.2.1 FEDERICO HERRERO



Ilustración 53. Federico Herrero. Cocodrilo, 2009. Óleo y mixta sobre tela, 175 x 190 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

#### IV.2.1.1 Materiales empleados

En esta exposición Federico Herrero emplea la pintura al óleo sobre lienzo y técnica mixta. El artista desarrolla una técnica que le permite una aplicación uniforme de la pintura, sobre todo lienzo. Son capas delgadas

de pintura, un poco al estilo *all over*, donde todo el lienzo se cubre de formas que flotan entre la geometría y la organicidad. Como en “Cocodrilo” (Ilustración 53), notamos que las distintas formas coloridas suelen recordar triángulos, rectángulos, trapecios, arcos cortados, que a veces son mezclados generando, así, otras formas.

De esta forma, Herrero alfombra toda la superficie del lienzo, acumulando y yuxtaponiendo estos distintos pequeños planos de color, que refuerzan la bidimensionalidad del soporte. Sin embargo, en pinturas como “Letras y números” (Ilustración 54), el artista llega casi a operar a través de una técnica puntillista.

En este caso Herrero fragmenta la aplicación de la pintura en distintos puntos y líneas de distintos formatos y tamaños que, combinados entre sí, generan nuevas formas. Estas formas que tienen la aparente espontaneidad de los dibujos infantiles, animan la superficie plana en gris que se transparenta por debajo de la pintura. La distinta forma de aplicar la pintura también da como resultado distintas configuraciones pictóricas.

En la Ilustración 53, notamos como los pasajes de color son más suaves y los contrastes entre las formas tampoco son muy fuertes. En la Ilustración 54, la segmentación de la pintura en puntos, líneas y formas de garabatos infantiles, resulta más dinámica, y aunque trabajando casi que con un sólo color, su dispersión sobre el lienzo genera áreas más accidentadas, con rupturas que no apreciamos en la pintura anterior.

Esta variación en las técnicas revela cómo se manifiesta la creatividad de este artista a través de la forma en que aplica la pintura, que si por un lado enseña aspectos distintos de estilos y técnicas, por otro señala que las posibilidades de comunicación y expresión deben de cambiar según las necesidades interiores de poner en relieve determinada idea o sentimiento.

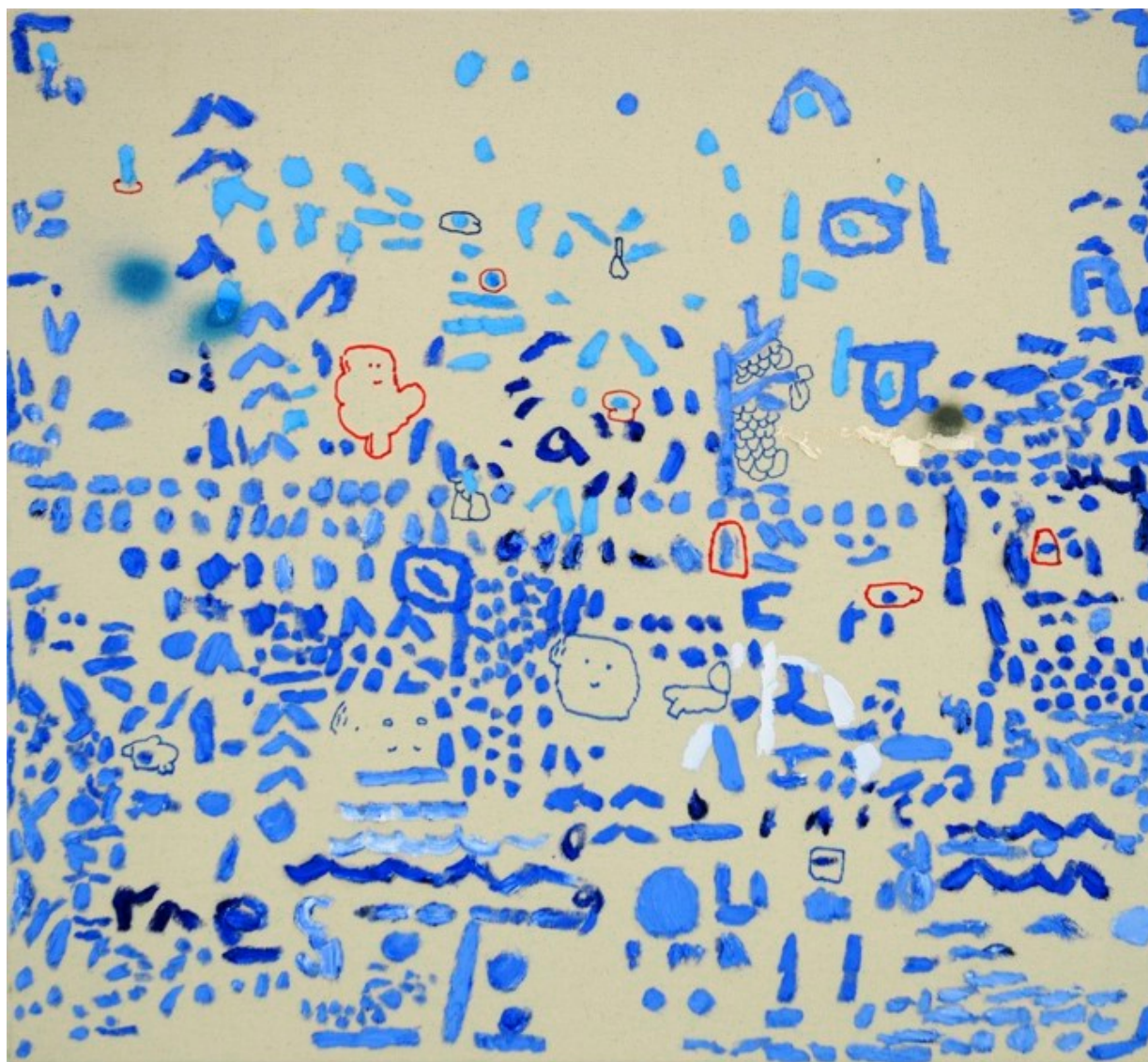


Ilustración 54. Federico Herrero. Letras y Números, 2009

Óleo y mixta sobre tela, 60 x 65 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

#### IV.2.1.2 Composición

El artista trabaja siempre con lienzos de grande o pequeño formato. Se puede notar que Herrero se siente igualmente a gusto en un tipo u otro



de formato, trabajando los elementos que habitualmente emplea con igual fluidez. Para sus composiciones, notamos que ocurren cambios muy distintos en función de la elección que hace de las formas de aplicación del color y de sus intenciones pictóricas. Así, podemos notar tres formas distintas de componer, representadas en las Ilustraciones 53, 54 y 55. Aunque estén muy cercanas desde el punto de vista estilístico, las pinturas de la Ilustración 53 y 56, también se dan cambios en la forma de componer. Por ejemplo, en la primera ("Cocodrilo"), la composición está casi totalmente volcada en el centro del lienzo.



Ilustración 55. Federico Herrero. Cortina, 2009.

Óleo y mixta sobre lienzos. 80 x 70 cm. Foto: [www.ivanadeaizpuru.com](http://www.ivanadeaizpuru.com)

Notamos allí, un rectángulo más grande, un poco desplazado hacia la derecha inferior, que además de funcionar como una especie de ventana, como área de respiración o descanso visual, también atrapa la mirada, no sólo por su posición, sino también por el contraste de tamaño y color. Los otros elementos de la composición están más o menos ordenados en relación a este punto, que también es el punto de fuerza gravitacional de la pintura, puesto que mantiene el equilibrio de las demás piezas compositivas.

Ya en “Cortina” (Ilustración 55), el artista fuerza la composición, en la derecha superior del lienzo, mezclando formas circulares (un poco a la manera de Delunay, Ilustración 57), con formas rectangulares y distintas texturas, resultantes de la diversidad de técnicas que emplea. La composición es equilibrada a través de la gran raya vertical marrón a la izquierda, que se abre como una cortina, hacia el centro luminoso, que alcanza la nota cromática más fuerte, en el blanco con manchas amarillas muy claras, en la parte superior.

Así, en contraposición a “Cocodrilo”, en que un gran rectángulo parece deshacerse o multiplicarse en innumerables rayas de color, en “Cortina”, las rayas no sugieren que se deshacen o que se multiplican, sino que se confrontan, unas con otras, además de confrontarse también con los otros elementos, como si estuvieran imponiéndose para garantizar su sitio en la composición.

En la pintura “Letras y números” (Ilustración 54), la composición se organiza a través del recurso de la aparente espontaneidad de los dibujos infantiles. Y al contrario de las dos pinturas anteriores, la composición no está concentrada en un foco de interés que organiza y sostiene el equilibrio del cuadro, a través de los fuertes contrastes de forma, de tamaño y de color.

En “Letras y Números”, no ocurre este tipo de relación, porque la idea no es concentrar, sino dispersar. En este sentido, el pintor “suelta” con aparente libertad un gran número de marcas, que son las líneas y los puntos de color, acercándolos o apartándolos, en función del nivel de tensión visual que quiere alcanzar.



Sin embargo, para conseguir este efecto de dispersión, el artista termina por aumentar el voltaje pictórico, justamente en las partes centrales de la composición, para desde allí, liberar la fuerza, que se expande por las áreas grises, como un vuelo libre pero calculado, de fragmentos visuales.

#### IV.2.1.3 Tema, Colores y Texturas

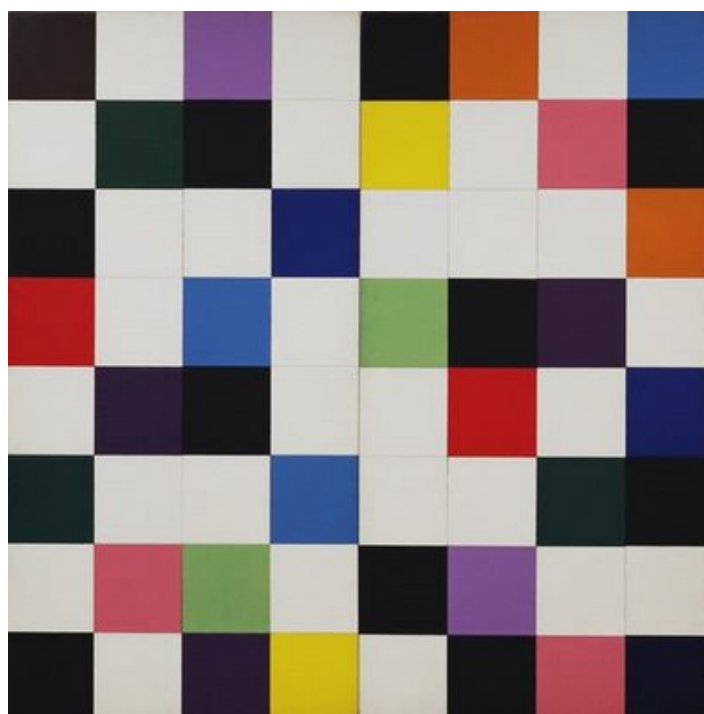


Ilustración 56. Helys Worth Kelly. Colors for a large wall, 1951. Óleo sobre lienzo, sobre sesenta y cuatro paineles, 243, 8 x 243,8 cm. Foto: [www.moma.org](http://www.moma.org)

A nosotros nos parece que Federico Herrero trabaja al final con el tema de la pintura, y que es la necesidad pictórica propia de cada obra la que le conduce a adoptar determinado lenguaje. Así, este aspecto, que revela las estrategias creativas por él adoptada, nos permite concluir que sus trabajos no tienen una relación abiertamente clara con la tradición,

con temas de naturaleza política o existencial. Estas relaciones, las hemos encontrado en obras de artistas ya analizados, como Txomin Badiola, Soledad Sevilla y Erik Schmidt, y que nos enseñan las características más fuertes de sus operaciones creativas. De ahí resulta que las pinturas de Herrero parecen como amplios espacios, donde el placer de aplicar la pintura, de generar hitos pictóricos, para después resolverlos, son de hecho su tema principal. No obstante, podemos citar los títulos de sus cuadros, tales como: "Cocodrilo", "Cortina", "Letras y Números", "Paisaje con 32 círculos" y "Cabaña".

De estos títulos, podemos sacar la conclusión de que Herrero, tiene un interés por el paisaje. Y de hecho, muchas de sus composiciones tienen pasajes que hacen abierta referencia al mundo natural, con sus juegos de luces, sus contrastes de color, sus amplios escenarios visuales, etc. Esto es muy evidente en estas tres pinturas, aquí analizadas.

Por ejemplo, "Cocodrilo", por el título nos remite al mundo natural, y cuando miramos el lienzo, lo que vemos es una superficie alfombrada de colores que desarrollan continuas metáforas visuales. Es decir, los innumerables matices azules sugieren los espacios relacionados el aire, el cielo o el agua. Los verdes, la vegetación, los árboles y matorrales. Los naranjas y amarillos nos remite a las luces del sol, que atraviesan las capas densas de follajes. Los lilas y rojos hacen los contrastes con los otros colores, y actúan como contrastes que siguen desarrollando otras tantas metáforas, como la tierra, las sombras, etc.

Así, lo que hace Federico Herrero, es sacar partido de la natural tendencia que tenemos a producir relaciones entre los colores artificiales de la pintura, y los colores naturales del paisaje, o al contrario, sacar partido de la inmensa capacidad que tiene la pintura y sobre todo los colores, para generar relaciones y metáforas visuales. Del punto de vista de las texturas, existen variaciones de acuerdo con la forma de aplicación de la pintura: en *spray* o con el pincel, además del trabajo que se puede hacer yuxtaponiendo capas distintas de color, unas sobre otras, como notamos en ciertas partes de "Cortina" (Ilustración 54).

En este sentido, las texturas se mezclan con los colores para generar una configuración visual que está basada, sobre todo, en la continua generación de efectos metafóricos, relacionados con los grados de luz, variaciones de matices y tonos.

#### IV.2.1.4 Concepto

Aunque trabajando con temas que permiten una asociación con el paisaje, notamos que las pinturas de Herrero mezclan a través del tratamiento y del acabado, altas dosis de ironía y de desagregación, lo que nos conduce a la idea de un universo caótico, dónde las estructuras fijas del pensamiento racional no consiguen proporcionar orden y seguridad al hombre. Notamos eso en pintura como “Cocodrilo” (Ilustración 53) dónde la contemplación del paisaje, por una pupila dilatada, como las del niño que ve el mundo por la primera vez, tiene, ciertas manchas negras, hechas a *spray*, que parecen corromper la visión ingenua y agradable que parecía dibujar toda la composición.



Ilustración 57. Robert Delaunay: Formas circulares, 1930. Óleo sobre lienzo. Foto: [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

Eso aparece más evidente en “Cortina” (Ilustración 55) dónde los planos más limpios de color, son invadidos por otros planos de manchas oscuras irregulares. Esta falta (intencional) de unidad en el acabado, que no se nota en los cuadros de Delunay (Ilustración 56), sugiere, en términos conceptuales, una especie de retorno a los conceptos románticos del paisaje: un sitio inestable, que se por un lado permite al hombre desarrollarse como ser social, por otro lado, guarda fuerza ocultas de naturaleza hostil y amenazadora, además de hacerlo consciente de su propia soledad.

Estos conceptos también fueron desarrollados por los expresionistas, que reaccionaban con tal intensidad a estos sentimientos despiertos por la sensación de soledad y de angustia existencial, que los condujeron a una retorsión total de las formas de representación. Herrero usa de la ironía para librarse de esta tragedia, y así, sus cuadros conjugan visiones ingenuas del paisaje y ácidas percepciones sobre la posición del hombre en el mundo.

#### **IV.2.1.5 Abstracción Geométrica e Informal**

Aunque en una primera mirada, las pinturas de Herrero puedan dar la impresión de que las manchas de color son aplicadas de manera muy espontánea sobre el lienzo, de hecho, el artista sigue un método, por él desarrollado, que se repite de forma muy semejante en estas pinturas analizadas, sobre todo las pinturas representadas en la Ilustraciones 53 y 55. A nosotros nos parece que Herrero parte de la abstracción geométrica constructivista, de artistas como Robert Delaunay, Torres García o Elsworth Kelly (Ilustraciones 56 y 57) y poco a poco va cambiando, dentro de su proceso de creación, estas formas, haciendo que pierdan el rigor de la geometría, quedándose, así, en un camino intermedio, dónde podemos notar la sugerencia o huellas de de una geometría deshecha. Así, la novedad de su pintura está justo en la actitud ambigua que impide una definición estilística que puede sugerir nombres como informalismo constructivista o impresionismo abstracto entre otros. Eso ocurre porque el artista opera dentro de una red de referencias cuya amplitud, si por un

lado abarca estilos y técnicas muy distintas e inconciliables, por otro produce una destrucción de sus características fundamentales.

De ello resulta su independencia y originalidad, y de eso también resulta su capacidad para generar nombres, definiciones estilísticas, teorías y conceptos, todos ellos híbridos. La fuerza de estos conceptos está en el hecho de que se apoyan en una continua raya que se conecta con la estructura de los más distintos movimientos de arte.

#### **IV.2.1.6 Conclusión parcial**

Herrero trabaja con los distintos materiales mezclados al óleo sobre lienzo. El uso de los materiales confiere a sus cuadros un alto nivel de originalidad, puesto que al mezclar óleo con *spray*, por ejemplo, este último posibilita un nuevo patrón en el acabado.

Sin embargo, la originalidad de sus configuraciones reside sobre todo, en su capacidad de reanudar sistemas de distintas fuentes pictóricas, mezcladas a sus visiones del paisaje, que al final, le conducen a una abstracción total.

Así, aunque trabajando con conceptos ya desarrollados por escuelas antiguas, Herrero llega a través del desarrollo personal de su estilo y de sus visiones (de arte y del paisaje) a una posibilidad expresiva de abstracción.

## IV.2.2 MARKUS OEHLLEN

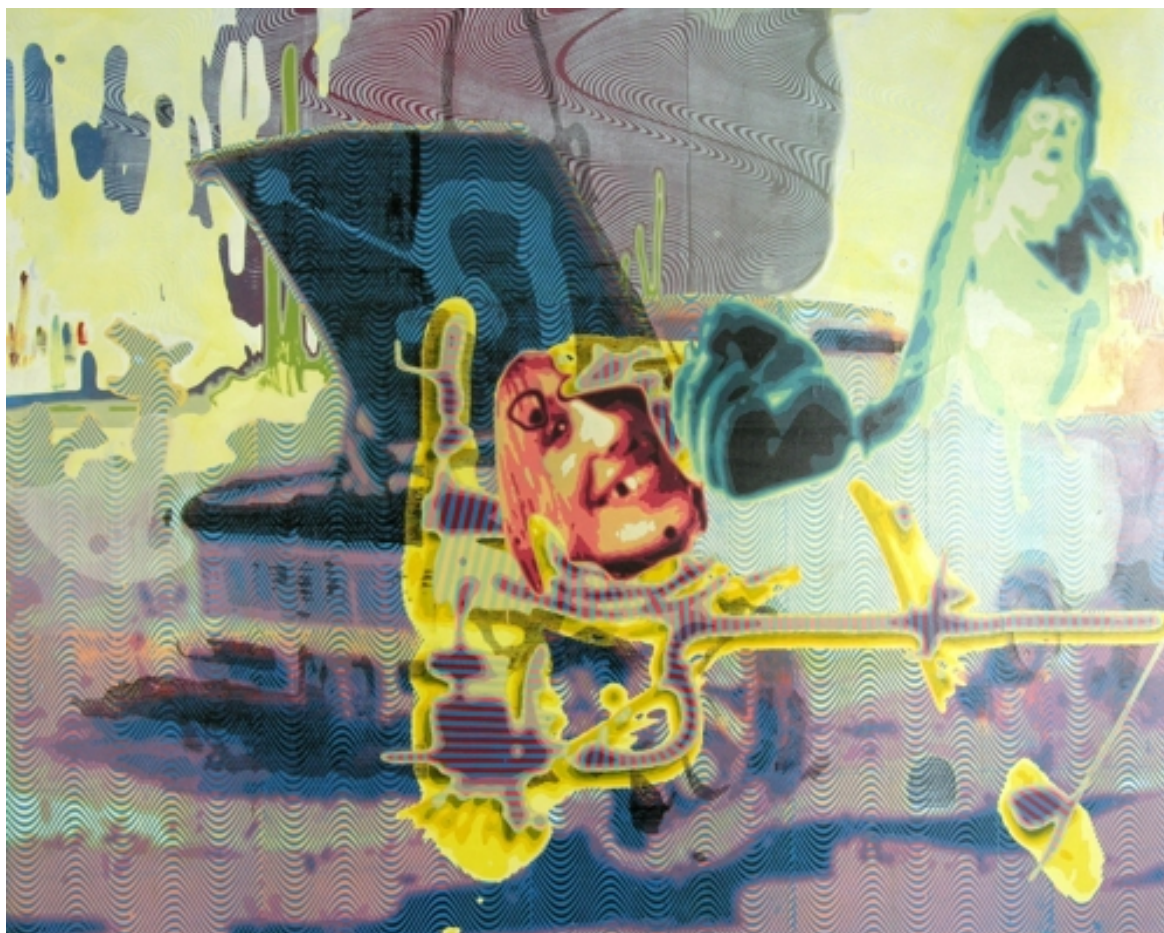


Ilustración 58. Markus Oehlen. Scene I (Vintage Violence), 2008. Laca sobre lienzo, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

### IV.2.2.1 Materiales empleados

En estas pinturas Markus Oehlen trabaja con laca sobre lienzo. La forma encontrada por el artista para aplicar la pintura es muy impersonal. Es decir, la aplicación de la laca se hace como que empleando un sello, que le permite repetir y alfombrar el lienzo con tipo patrón que servirá de base para sus composiciones.

Este patrón, confiere a las pinturas efectos de naturaleza óptica, como notamos en el fondo lila de la pintura Scene I (Vintage Violence), en la Ilustración 58. Esta forma de aplicar la laca, además de producir estos efectos, añade la sensación de un trabajo mecánico, hecho para eliminar el trabajo de la mano del artista, casi como si la pintura fuera un producto industrial.

En este sentido, notamos que Oehlen tiene una preferencia por generar en la superficie del lienzo patrones de aplicación de la pintura que siempre guardan relaciones con el uso de aparatos distintos, como que si fuera marcar la diferencia entre un trabajo artesanal, con un trabajo mecánico.

En último análisis, podríamos relacionar esta técnica con la serigrafía empleada por Warhol o Rauschenberg, y que sobre todo en Warhol, es responsable por la apariencia impersonal y fría. Los lienzos varían en tamaño. Algunos miden 200 x 250 cm y otros 60 x 85 cm, sin embargo, los efectos no cambian en fuerza expresiva y se ajustan perfectamente a los distintos formatos.

#### **IV.2.2.2 Composición, Colores y Texturas**

La composición en estos trabajos aparentemente presenta muchas variaciones, en función de la gran cantidad de efectos que el pintor produce y orquesta. Sin embargo, es posible notar que algunas formas de componer se repiten en las pinturas. Esto naturalmente sirve para garantizar la unidad y coherencia estilística de los trabajos.

Por ejemplo, la composición en las pinturas de las Ilustración 58 y 59, da la sensación inmediata de caos y desorden. Es como si el artista no tuviera control sobre los materiales y hubiera operado para dejar que el azar confiriera el resultado final. Sin embargo, en la Ilustración 58, podemos notar cómo las áreas abstractas hechas con rayas onduladas sirven, al mismo tiempo, para mantener la tensión visual, conferir unidad a la composición. Estas rayas van desde arriba hasta abajo del cuadro, produciendo variadas formas orgánicas abstractas.



Añadimos a esto, el hecho de que el artista, concentra en el centro del cuadro, no sólo las áreas más oscuras, sino también el mayor número de informaciones visuales, que culmina en la nota rojo-naranja de una cara con una sonrisa. Los colores, fríos en la mayor parte, hacen también deliberado contraste con la concentración de imágenes y texturas. Así, el artista conjuga: 1- juego de texturas producidas por una repetición mecánica de líneas onduladas o rectas, 2- producción de imágenes reconocibles y áreas abstractas y 3- fuertes contrastes de luces y sombras, basadas en la distribución de colores claros y oscuros.



Ilustración 59. Markus Oehlen. Scene III (Waterworld), 2008. Laca sobre tela, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

En este sistema está muy organizada y calculada la perfecta integración entre los elementos arriba descritos, es el que va a generar la sensación de desorden y caos visual. La tensión pictórica de las composiciones es siempre muy elevada, puesto que el pintor desarrolla una intrincada red imágenes, haciéndonos notar su inclinación a producir e integrar gran número de contrastes entre luces y sombras, texturas lisas y rugosas, imágenes abstractas y figurativas.

Así, Markus Oehlen va, de una forma casi metódica, desarrollando composiciones alucinantes de naturaleza psicodélica que nos enseñan, como pudimos notar arriba, los métodos creativos por él empleados.

#### **IV.2.2.3 Tema**

En el caso de Markus Oehlen, sus temas son el hombre, el paisaje, la vida urbana, los objetos producidos por la tecnología, como los coches, las armas, los más diversos artefactos productos de una civilización muy desarrollada. Eso no notamos por los títulos, sino por las imágenes.

Sus títulos en lugar de dejar claro el tema, deja claro los conceptos, puesto que son vehículos para permitir al pintor (como veremos abajo) reflexionar sobre los aspectos de la vida contemporánea.

#### **IV.2.2.4 Concepto**

Los trabajos de Markus Oehlen operan dentro del tema del mundo en desorden. Sin duda el artista nos enseña el desorden con dosis fuertes de ironía. Eso se puede notar en los títulos de sus escenas, por ejemplo: Scene I (Vintage Violence), Scene II (Squeeze), Scene III (Waterworld) y Searchin Eggs. En la pintura Scene III (Waterworld), de la Ilustración 59, vemos una mujer con los ojos cerrados, como si estuviera durmiendo (alusión clara a la muerte, puesto que sabemos que el sueño es la más antigua y tradicional metáfora de la muerte). Ella aparece en medio de un grupo de imágenes que son desconcertantes por el contraste que generan. La atmósfera general es casi surrealista, y no sabemos si esta

mujer está relajada, durmiendo o muerta. Aún así, su cara tiene una expresión que no combina con la situación en que está expuesta: arriba conseguimos identificar dos soldados, como si pertenecieran a una cola, y sus cuerpos poco a poco están deshaciéndose y un coche, en la parte superior derecha, que también está casi irreconocible.

Así, las personas (los soldados) y el coche, parecen desintegrarse en formas abstractas, y esta desintegración parece guardar relación con las fuerzas de una energía atómica que deshace los cuerpos y objetos. Sin embargo, la mujer sigue apartada, lejana e indiferente a todo esto. La composición flota entre abstracción y figuración, formas que se deshacen generando conjuntos que remiten a la desintegración.

Por lo tanto, podemos notar que el tema central es, al final, la compleja relación del hombre moderno, con los distintos medios y recursos tecnológicos, que si por un lado, ofrecen comodidad, tranquilidad y seguridad, por otro lado, generan destrucción, caos y desigualdad social.

Este tema llega en el caso de Oehlen a reflejarse en su técnica. Es decir, el artista desarrolla una técnica, cuya repetición mecánica de elementos abstractos (las rayas onduladas o rectas) también nos hace recordar, cómo la máquina y los aparatos (desde los móviles a los hornos de microondas), las pantallas de televisión, la reproducción fotográfica y digital, están tan presentes en nuestras vidas que la creación artística se ve obligada a reflejarla, como una presencia inevitable de una realidad incontestable.

La elección por una técnica que simula efectos mecánicos, o los procesos industriales (incluso aquellos relacionados con la producción de imágenes) guarda también relaciones no sólo con la historia del arte, sino también con la historia del hombre. Pensamos que en este caso merece la pena recordar la pintura "Tarde en la Grande Jatte", de Seraut (Ilustración 29) donde este pintor también cambia la técnica de aplicación de la pintura, en un método mecánico de yuxtaposición de puntos, con la intención, como ya comentamos, de acercar el arte a la ciencia.

Sin embargo, esta tarde de sol, resulta una composición fría, y las personas están representadas como si fueran piezas de una máquina o

robóts desplazándose en un paisaje, cuya belleza y calor, no tiene para ellos mucha significación. Se trata al final de la mecanización de la vida, de la pérdida de la espontaneidad en un mundo que se sumerge en cálculos y estrategias, sin la promesa de la felicidad.

En este sentido, Oehlen parece retomar estas cuestiones, al enseñarnos un producto artístico, a la vez industrial y artesanal, donde las imágenes abstractas no sirven para promover un universo ordenado o estructurado, y las figuraciones reconocibles (las caras, las personas o coches) son encarnaciones de las ideas de alienación, competencia, destrucción, violencia, muerte y desintegración irremediables (Ilustración 60).



Ilustración 60. Markus Oehlen. Scene II (Squeeze), 2008. Laca sobre tela, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

#### IV.2.2.5 Abstracción y figuración

Como ya hemos dicho Markus Oehlen trabaja en una línea que le permite flotar entre la abstracción y la figuración. En sus cuadros apreciamos grandes áreas en las que el artista desarrolla un conjunto de formas abstractas en oposición a áreas en las que se pueden reconocer las imágenes parcialmente o en su totalidad. Por ejemplo, en la pintura "Scene II (Squeeze)", Ilustración 60, podemos reconocer (aunque retorcidos) en la parte de abajo, un cuerpo tumbado, y a la izquierda, un personaje con dos pistolas, disparando. El personaje tumbado es puro juego de luces, como si fuera una fuente de energía, un objeto iluminado por dentro o en combustión.

Este efecto producido por los intensos blancos, se repite en el fondo gris-azulado, pero allí, las luces muy fuertes, ya no configuran nada, son manifestaciones de energía, cósmica o nuclear, que por su fuerza puede desintegrar todo. Así, podemos notar como un mismo efecto puede conllevar resultados distintos. La figura reconocible a la izquierda es medio hombre, medio muñeco, medio personaje de ficción salido de un ordenador. Sus manos sostienen dos pistolas, pero su presencia es tan inmaterial, que se asemeja a un fantasma, puesto que a través de su cuerpo, podemos ver partes del fondo. Alrededor de los dos cuerpos, lo que vemos son alucinantes agrupamientos de formas que parecen deshacerse en multitudes de manchas luminosas. Estas manchas producen continuos cambios en las relaciones figura-fondo, imagen-abstracción, y son en gran parte responsables de la confusión visual de los cuadros.

En los cuadros en las Ilustraciones 59 y 60, notamos este mismo método, que identificamos como la raíz creativa de sus trabajos, de conjugar grupos variados de elementos visuales que, sin embargo, producen la unidad estilística de las obra: figuraciones que se convierten en abstracciones y vice-versa.

En este sentido, podemos notar el gran conocimiento de técnicas y estilos que tiene el pintor, pudiendo manejar distintos efectos y transitar en distintos sistemas de configuración pictórica. Esta libertad, más que

permitir al pintor libre tránsito y uso de estas configuraciones, representa de hecho, la necesidad de emplear un vocabulario que refleje su universo interior, y su visión personal de la vida y del arte.

#### **IV.2.2.6 Conclusión parcial**

Markus Oelhen emplea laca sobre lienzo para ejecutar sus pinturas. Este tipo de pintura es responsable por el efecto general de sus trabajos, así que concluimos que el material tiene gran importancia para el proceso creativo de este artista. Sin embargo, sabemos que sólo el cambio del material no es suficiente para la realización de una obra original, así el desarrollo estilístico del pintor, es al final lo que garantiza la originalidad de sus propuestas.

Del punto de vista del concepto, notamos que el artista sigue en el camino de los movimientos de arte que proponen reflexiones sobre la posición de hombre y rumbo de la vida, en medio al surgimiento de la máquina, del desarrollo de la ciencia y de la tecnología.

Así, que si el artista no produce grandes renovaciones en términos conceptuales, notamos que la forma como nos los presenta es totalmente inédita y nos guarda relaciones formales o estilísticas, con los movimientos de arte que operan en la misma órbita teórica.



### III.2.3 ALBERT OEHLER



Ilustración 61. Albert Oehlen. Sin Título, 2008. Collage, 183 x 147 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)



#### IV.2.3.1 Materiales empleados

En este conjunto de collages Albert Oehlen emplea papeles, plásticos y diversos materiales impresos, sacados del universo de los *mass media*, para desarrollar sus composiciones. La técnica usada por el artista en sus composiciones guarda evidente asociación con ciertas obras de Rauschenberg, no sólo por el uso que hace de los temas relacionados con la publicidad y al consumo, sino también por la forma de componer, como podemos ver en la Ilustración 62.

Así que los materiales, en este caso, son un medio de, en primer lugar, reportar al observador a la sociedad de consumo donde vive, y en segundo lugar, un el vocabulario estilístico, donde las informaciones de carteles o portadas de revistas o libros, texturas, colores, números, letras, etc, son convertidos en el medio pictórico para el desarrollo de las configuraciones visuales. Sabemos que por sus orígenes el collage, creado por Picasso y Braque, ya empleaba como materiales estéticos fragmentos de objetos de grande circulación, como los periódicos.

Así que el collage pudo extraer de materiales que en sí mismos no tenían cualidades artísticas, elementos de gran plasticidad. Eso es al final, lo que hace Albert Oehlen con sus collages: saca de las imágenes de publicidad todo su potencial estético, y usa este potencial contra los intereses de la publicidad.

Para estas composiciones el artista usa grandes formatos, como podemos notar en las Ilustraciones 61, 63 y 64. Esto es un recurso que acerca las obras de la explosión de imágenes producidas por la publicidad y que invaden las ciudades a través de quioscos de revistas, *out-doors*, carteles de cine, señales de tráfico etc.

En la Ilustración 63, podemos notar el empleo del plástico como soporte, sin embargo, el soporte suele ser de papel. En estos trabajos, el soporte también forma parte de la obra y están integrados con las diversas formas que llenan el espacio.

#### IV.2.3.2 Composición, colores y texturas

El artista desarrolla una estrategia de composición que se repite en las obras. Esta estrategia es la marca de su proceso creativo, y pone de relieve la forma en que la creatividad se manifiesta: se trata de sobreponer imágenes en determinados puntos del cuadro, como forma de garantizar la tensión visual por la acumulación de figuras, en oposición a otras partes vacías.



Ilustración 62. Robert Rauschenberg., Plumas de caballo trece - III Plumas de caballo trece – III, 1972. Collage, 45 x 38 cm. Foto: [www.redescolar.ilce.edu.mx](http://www.redescolar.ilce.edu.mx)

Notamos esto en las Ilustraciones 61, 63 y 64. En esta última, es evidente como el artista empieza la composición empleando dos grandes imágenes en la parte inferior derecha y en la superior izquierda del cuadro. La de la derecha es un cartel de publicidad, muy colorido con informaciones sobre el producto, el precio y sobre la tienda, la imagen de la izquierda muestra dos jóvenes luchando o jugando. Encima de estas imágenes el artista va añadiendo otras tantas informaciones: página de revista llena de publicidad y fotos sacadas de fuentes diversas.

Estas figuras sobrepuestas equilibran la composición, y hacen así, que el cartel, tan rico en colores, pierda su fuerza visual, en función de los otros elementos que disputan la atención del observador. El resultado final, conjuga gran confusión visual con espacios vacíos. También los elementos de la composición tienen forma cuadrada o rectangular, y de esta forma nos hace continuamente recordar el formato del soporte. Podemos notar eso, en las extremidades arriba a la derecha y abajo a izquierda de este collage.

Estas áreas vacías, sirven no sólo para equilibrar y compensar el gran número de elementos sobrepuestos, sino también para enmarcarlos, distribuyéndolos en un espacio distinto. Así la composición opera dentro de ritmos que alternan lleno/vacío/lleno/vacío, y en esta operación el vacío tiene gran importancia, en la medida que marca contrastes en niveles de colores, formas y texturas.

En este sentido, los colores y texturas de estos trabajos son muy variados y dan como resultados composiciones muy ricas en efectos pictóricos. Por ejemplo, en la imagen de la Ilustración 63, el plástico ofrece una textura muy distinta de los papeles, por su brillo que lo hace destacarse. No obstante, los colores llenan la superficie a través de elementos distintos, como la oferta de precio de zapatos, portadas de revistas con la cara de Salvador Dalí, la foto con una cara de mujer, un dibujo de un objeto etc. Sin embargo, el azul al fondo es el elemento que estructura la composición y permite su desarrollo.

Así el artista hace deliberado uso de gran cantidad de colores, de imágenes con diferentes texturas que se destacan sobre un fondo

uniforme. Podemos entonces notar cómo que encima del gran rectángulo azul del cielo, el artista añade otros tantos rectángulos (las portadas, fotos, promociones, etc).



Ilustración 63. Albert Oehlen. Sin Titulo, 2008. Collage, 187 x 120 cm. Foto: [www.ianadeaizburu.com](http://www.ianadeaizburu.com)

Dentro de estos rectángulos otros tantos surgen, generando una repetición sinfín de estas formas. Esto también guarda relación con la

repetición de Warhol, sea de sus latas Campbell, o de sus escenas de accidentes de coche, o de los billetes de dólar, todos ellos repetidos dentro de innumerables rectángulos. Este sistema de componer está presente en todos los trabajos, y el artista hace hincapié en esta estructura abstracta, dónde los rectángulos van a ser el soporte para las otras formas añadidas.

Creemos que el uso de este sistema es en función de así, poder contraponer una estructura clara, racional y de fácil aprehensión visual, a los grupos narrativos, cargados de informaciones contradictorias.

#### **IV.2.3.3 Tema**

El tema de estas collages, es el tema de los objetos de consumo y de las formas de publicidad que solemos encontrar en los quioscos, las calles, en la tele y los más diversos medios de comunicación.

De esta forma, el artista transforma en tema una gran variedad de elementos, que van desde la representación de a los objetos y artefactos producidos por el hombre, hasta el propio hombre, que vive en medio a todos estos artefactos.

#### **IV.2.3.4 Concepto y figuración**

En relación al concepto, Albert Oehlen eligió para el desarrollo de estos collages la cuestión relativa al imperio del consumo, que viene acompañada por la reproducción mecánica de una gran variedad de imágenes. El artista con eso hace una gran crítica al sistema económico, al gran ciclo de producción, venta, compra y al fin, cuando todo se tira a la basura.

De hecho sus collages tienen una relación con la basura y con el exceso de productos que hacen de las grandes ciudades un escenario de basuras distintas: tiendas *fast-food*, tiendas de ropas, carteles de publicidad, revistas de cotilleo, anuncios de rebajas, fotografías de

variados tipos de productos, que van desde la salud a la alimentación, y necesidades domésticas, etc. Así, el artista llama nuestra atención hacia el bombardeo de estímulos visuales, que sirve al final, para aumentar los niveles de ansiedad, generando deseos y necesidades infundadas.

Sabemos que el *art pop* ya trabajaba a través de estos medios, utilizando todo el arsenal de la publicidad como medio para reflejar y reflexionar sobre las condiciones de vida en la contemporaneidad. Estos reflejos, a la manera de espejos, tienen en el arte una doble función: en primer lugar, hacen una conversión de la fealdad de los elementos y formas vulgares, sacadas de periódicos, revistas o carteles en material estético (texturas y colores) y, en segundo lugar, hacen que todo este material, producido en grandes cantidades y que alfombran los postes y paredes de las ciudades, sea convertido en un elemento único: la obra de arte.

Entonces esto que se repite en un sinfín de medios, sean ellos impresos o virtuales (en ordenadores, cine o televisores), pasan ahora al medio único de la forma de arte, y pierden sus significados propios y usuales. En esta pérdida de significaciones están todas las relaciones desarrolladas con la sociedad de consumo, que una vez deshechas, solamente sirven para demostrar cómo la fuerza de la publicidad, sus perpetuas exigencias de producción y consumo, se mantiene dentro de un caos que genera una gran confusión mental. Es decir, este sistema de consumo, que sólo tiene como hito la venta, usa todos los mecanismos de manipulación, para alcanzar sus metas. Así, el esfuerzo está en hacer creer que todo tiene el mismo valor y es fundamental para la vida y de ahí que deba ser adquirido.

Por ejemplo el collage de la Ilustración 63, nos muestra una promoción de ventas de zapato, portadas de revistas con la cara de Salvador Dalí, un anuncio de publicidad con una mujer muy maquillada y con muchas joyas. Todo eso está sobrepuesto a un fondo de paisaje cubierto por un plástico muy manchado, y además podemos ver parte de un brazo y un dibujo de un objeto.

Así, lo que nos comunica este collage, es que la publicidad con sus juegos ha puesto todo, o mejor dicho, ha bajado todo al mismo nivel, y ni siquiera la obra de arte ha escapado de este rebajamiento. Al final la gran rebaja ha afectado a todo, y eso es más surrealista que el propio surrealismo. De esta forma, Albert Oehlen busca llamar nuestra atención hacia las formas más auténticas de vida, como que diciendo que en este ciclo de objetos de apariencia exquisita, lo que impera es la barbarie del consumo.



Ilustración 64. Albert Oehlen. Sin Titulo, 2008. Collage, 188 x 150 cm. Foto: [www.ianadeaizpuru.com](http://www.ianadeaizpuru.com)



En este sentido observamos la fuerza crítica de la imaginación de este artista, y el uso que hace de la operación creativa como un modo de denuncia social. La denuncia más fuerte que hace es la barbarie consumista, que genera un gran laberinto de estímulos, de ofertas y de objetos, que buscan ocupar o rellenar el vacío de sentido de la vida, la soledad y la angustia de estar en un mundo que es incapaz de ofrecer las respuestas para nuestras dudas más fundamentales relacionadas con la existencia.

Así, la creatividad en este artista se manifiesta a través de la representación de estos aspectos de vida contemporánea. Aspectos que aunque, deliberadamente negativos y que muestran los puntos débiles de nuestra civilización, sin embargo, confieren la fuerza vital de las obras aquí analizadas.

#### **IV.2.3.5 Conclusión parcial**

Como Albert Oehlen adopta el collage como medio para exponer sus ideas, concluimos que el artista produce una renovación en términos del uso de los materiales, puesto que el collage, creado inicialmente por los cubistas, radicalizado por los dadaístas, y muy desarrollado por artistas del *art pop*, permite un sinfín de empleo de materiales inéditos, que están a la disposición del artista.

La originalidad de estos collages está por lo tanto en la originalidad de las cosas que se producen ahora en sociedad de consumo, y que no se producían en otro momento de la historia.

Para este artista, la renovación estilística, tiene relación con el material, y este afecta a los conceptos, puesto, que se notamos una repetición en la vida, que reproduce al largo de los años, la costumbre del consumo, notamos, sin embargo, que los productos sufren cambios en su apariencia.

Esta es la clave de la operación creativa de Albert Oehlen , que llama la atención para la repetición de costumbres en un sistema social y económico saturado de estímulos superficiales.

#### IV.2.4 SANDRA GAMARRA



Ilustración 65. Sandra Gamarra. Detalle nº7, 2006. Óleo sobre lienzo, 195 x 146 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

##### IV.2.4.1 Materiales empleados

Sandra Gamarra presenta en esta exposición un conjunto de pinturas en óleo sobre lienzo, todas en grandes formatos. La artista emplea la técnica representacional, basada en el uso de la fotografía como medio para articular su discurso pictórico. A nosotros nos parece que aunque la artista haga deliberado uso de un lenguaje que encuentra en el híper-realismo soporte para sus investigaciones estéticas, al final evita la pura descripción detallada de la forma presentada, para proponer reflexiones de carácter existencial.

De ello resulta que Sandra no hace de los sistemas antiguos de representación visual (la perspectiva, el empleo de luces y sombras, la ilusión de volúmenes, etc.) un mero aparato para hacer volver del pasado un conjunto de reglas y técnicas ya superadas. Es decir, la artista emplea este conjunto de reglas y técnicas porque su estilo personal no sólo lo

exige, sino que también porque, su propuesta creativa, no encuentra en otro conjunto los medios que le permitan exponer su particular visión de mundo contemporáneo y del arte.

Así, sentimos delante de sus trabajos, que los personajes que en otro momento del arte rellanaban las composiciones de pintores de distintos momentos del arte antiguo (renacimiento, barroco, romanticismo, etc.), en cuadros que representaban batallas, cenas mitológicas o históricas, son ahora convertidos en sencillas personas de la vida moderna. Estas personas, que han abandonado las escenas de los antiguos campos de batalla, siguen ahora, en el campo más urbano de las ciudades, revelándonos una actitud más reflexiva en medio de este espacio cultural.



Ilustración 66. Sandra Gamarra. (Derecha) Detalle nº5, 2006. Óleo sobre lienzo. 195 x 195 cm. Foto: [www.ianadeaizburu.com](http://www.ianadeaizburu.com)

Así, la cuestión de la creatividad para Gamarra, está relacionada con la manera en que las técnicas tradicionales de pintura siguen teniendo sentido en el presente. No obstante, la artista reactualiza estas técnicas encontrando en la actualidad los medios que le permitan innovar el aspecto formal de sus trabajos.

En este sentido, la fotografía será la herramienta, en gran parte responsable por esta innovación, permitiéndole salir de la vuelta que hace al pasado, sin cargar sus imágenes con el peso de métodos de creación que no funcionan en el presente.



Ilustración 67. Sandra Gamarra. Detalle nº2, 2006.

Óleo sobre tela, 195 x 162 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

#### **IV.2.4.2 Composición, colores y textura**

En estos trabajos, es muy evidente el empleo que la artista hace de la fotografía, no sólo como medio, para capturar la superficie visible de los seres y objetos, que la artista va a representar en los lienzos, sino también como recurso para definir el sitio que van tener estos objetos y seres en la composición. La artista tiene especial preocupación por la composición,

que nos parece, es la clave de su proceso creativo. Por eso, podemos notar cómo cada elemento está perfectamente calculado para ocupar el espacio que ocupa en los trabajos. Por ejemplo, en "Detalle nº5" (Ilustración 65) el banco en diagonal sirve para enmarcar todo el conjunto y empujar la visión del espectador hacia la escena que se desarrolla en la parte superior del cuadro.

El espacio vacío que podría desequilibrar la composición, a la derecha inferior, está rellanado con la figura de una mujer, que mira tranquilamente hacia fuera de la composición. El recurso de cortar el banco en el borde del lienzo, nos recuerda a las composiciones de Degas, (Ilustración 30) quien también conseguía, a través de estos métodos, la sensación de espontaneidad en sus meticulosas composiciones.

Este recurso Gamarra lo lleva a un extremo, puesto que en la parte superior del cuadro, todas las cabezas están cortadas, haciéndonos notar cómo la artista innova, ampliando las posibilidades ofrecidas por este método. En esta misma imagen, la artista consigue, a través del uso del blanco, recortar las imágenes o grupos de imágenes, produciendo el efecto de siluetas más o menos aisladas en su universo de (des)preocupación.

Sin embargo, no es este el objetivo de Gamarra. La artista no quiere producir siluetas aisladas, pero sí, grupos cuyo aislamiento puede ceder a la fuerza de situaciones o de los hechos impuestos por la realidad.

Con el empleo del blanco y negro, la artista elimina todos los colores de su paleta, tal vez para, de esta forma, apartar las relaciones que se puedan establecer con el impresionismo, puesto que el tema de vida moderna fue primeramente adoptado por este movimiento. De ahí resulta la dificultad de no comparar estas pinturas a esta escuela, puesto que el trabajo que hace con la claridad y el énfasis que confiere a la luz diluye la fuerza de las sombras y la densidad de los cuerpos y objetos, en una amplia gama de variaciones monocromáticas. Esta disolución de la densidad es una huella de los intereses que tenían estos primeros pintores de la vida moderna.

Sin embargo, Sandra Gamarra no hace una vuelta gratuita a este movimiento, y tampoco no lo presenta de forma evidente. En su operación artística, otras relaciones, más contemporáneas, surgen a nuestra mente, en este caso, artistas como Gerhard Richter (Ilustración 68) que ha desarrollado pinturas monocromáticas en blanco y negro, usando la fotografía como apoyo.



Ilustración 68. Gerhard Richter. *Confrontation 1*, 1988. Óleo sobre lienzo, 112 x 102 cm. Foto: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)



En función del uso de este aparato, las pinturas tienden a una homogeneidad visual, puesto que el medio empleado (la pintura) tiene sus amplias posibilidades de aplicación (gruesas capas de pintura, uso de espátulas, veladuras, etc.) reducidas a la imitación del aspecto fotográfico. No obstante, este aspecto no es una limitación, al revés, la fotografía surge como un elemento que le permite nuevas investigaciones pictóricas, basadas en la impersonalidad que este medio sugiere y en una nueva forma de manipular el pincel.

Esto confiere a las pinturas un grado de aparcamiento de la emoción y promueve la atmósfera de fría constatación, casi documental de la realidad. Sin embargo, en función de esta falta de emoción, quedamos sin saber qué opinión tiene la artista de esta realidad. Puede que simplemente, ella no quiera darnos u ofrecernos esta opinión, lo que hace, al final, que sus temas y situaciones de la vida contemporánea, floten entre posibles interpretaciones que siempre huyen de todos los intentos.

#### **IV.2.4.3 Tema**

Como hemos dicho, estas pinturas de Sandra Gamarra tienen por tema la vida moderna: las personas en la ciudad, los espacios públicos, el hombre urbano y la vida de las ciudades.

Sin embargo, si nos acordamos de la obra de Jorge Galindo, Txomin Badiola, Albert y Markus Oehlen y Erik Schmidt, aquí analizadas, notamos que todos ellos exploraban temas de la vida contemporánea, como parte integrante del proceso de creación.

Cada uno a su manera, eligió aspectos, elementos, hechos o ideas que fueron sacadas de la vida actual, usándolos como tema de la misma forma que en el pasado, la mitología, las escenas religiosas o de guerra, fueron utilizadas como temas pictóricos.

#### IV.2.4.4 Concepto

En función de lo que arriba planteamos, podríamos concluir, de forma general, que es la vida con sus distintos estímulos, que surgen bajo la forma de contradicciones, de sentimientos de alegría o tristeza, la que al final va a ofrecer a estos artistas los conceptos con que operan. No podemos olvidar que las distintas teorías de arte, surgidas y cambiadas al largo de los años, son lo que han posibilitado el uso y manejo de estos temas y, ahí también, la creatividad actúa como elemento fundamental, puesto que será estimulada por este conjunto de elementos.

Así, notamos que cuando un artista elige o simplemente aborda un determinado tema, él tiene también que elegir o desarrollar el estilo, que conlleva o le permite aportar los conceptos y teorías artísticas que estarán relacionados con estos mismos temas.

Decimos todo eso, porque en el caso de Sandra Gamarra, las dos cosas están tan fuertemente unidas, que puede ser difícil separarlas en una primera mirada. Es decir, en estas pinturas, el tema de la vida moderna es tan evidente, que a menudo, nos olvidamos que la artista adoptó una técnica conjugada con los conceptos artísticos que le permitiera acercarse a este universo en particular. Por eso, la técnica fotográfica funciona en estos trabajos, puesto que la artista hace al final una especie de documental de la vida urbana.

Por ejemplo, el joven de espaldas, de la pintura "Detalle nº7" (Ilustración 64) es alguien que podríamos sorprender en cualquier momento que estuviéramos en el metro, en el autobús o caminando por la ciudad. Las otras dos escenas "Detalle nº5" y "Detalle nº6" (Ilustraciones 65 y 66) aún más urbanas, enseñan partes de lo cotidiano de una gran ciudad. De ahí sus títulos: "Detalles".

Estas pinturas son detalles, sacados de partes de vida de las ciudades, de la misma manera que los investigadores de arte pueden sacar y aislar distintos detalles de los cuadros, para comentar o enfatizar un determinado elemento que les ha despertado la atención. Entonces, en la pintura "Detalle nº7" podemos ver a un joven de espaldas vestido con pantalón vaquero, chaqueta y zapatillas de deporte, en "Detalle nº5"

vemos un gran número de personas en una plaza o zona peatonal muy amplia y en “Detalle nº6” vemos varias personas en un museo, apreciando una colección de arte. Podemos notar que todo eso hace parte del esfuerzo e interés de la artista para capturar este universo de cosas distintas, y que aunque separadas temporal y espacialmente, están al final unidas por el eslabón urbano, que conlleva un sinfín de formas de vida.

Desde el punto de vista de la teoría de arte, Sandra Gamarra, adopta por un lado las teorías desarrolladas primeramente por los impresionistas, donde la vida moderna, la ciudad, los hechos y situaciones deberían hacer parte del universo del arte, puesto que hasta entonces estaban excluidos de este mismo universo.

Los futuristas introdujeron nuevas teorías relacionadas con la máquina, con la velocidad y con el dinamismo de la vida moderna, y la obra de arte sufrió cambios radicales en su apariencia. Más cerca de la actualidad está el movimiento del *art pop*, que fue responsable de traer toda una cultura de *mass media* para el territorio del arte, intentando acercar las relaciones entre arte y vida.

Así, notamos como el tema de la vida moderna fue introducido, poco a poco en el arte, y encontró en gran número de artistas, distintas formas de presentación. Por ejemplo, ya hemos citado artistas como Gerhard Richter que, como Sandra Gamarra, también utiliza aspectos de contemporaneidad para desarrollar un nuevo arsenal de ideas que, además de repercutir en sus investigaciones pictóricas, va al final a renovar los conceptos y teorías que están entrelazadas con sus procesos creativos.

#### **IV.2.4.5 Conclusión parcial**

Gamarra trabaja con materiales y técnicas de representaciones tradicionales. Sin embargo, al reproducir a través de la pintura al óleo, la apariencia impersonal característica de reproducción fotográfica, la artista promueve un cambio técnico en estas formas tradicionales de representación visual.

Así, la novedad de su pintura se hace sentir, en primer lugar, en esta renovación de la técnica, y después en el tema y en los conceptos, íntimamente relacionados.

#### IV.2.5 MIGUEL ÁNGEL CAMPANO



Ilustración 69. Miguel Ángel Campano. A LC 1, 2001. Óleo sobre tela, 190 x 142 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

#### IV.2.5.1 Materiales empleados

En estas pinturas Miguel Ángel Campano emplea óleo sobre grandes lienzos como notamos en las Ilustraciones 69, 71, 73 y 74. La técnica elegida por el artista, como medio para expresar su visión personal, guarda fuertes relaciones con la técnica del expresionismo abstracto.

Podemos notar esta relación sobre todo con las pinturas “A LC 1” y “A LC 2” (Ilustraciones 69 y 71) donde las marcas del pincel y su trayectoria no sólo son muy visibles, sino que es el medio a través del cual el artista explora las posibilidades expresivas del material.

Notamos que en estas pinturas, el artista trabaja sobreponiendo planos de color con trazos hechos con el pincel. Así, en “A LC 1”, los planos de color naranja están sobrepuestos a las líneas amarillas que describen una cuadrícula al fondo. Sobre estos planos naranjas, hechos con pinceles más largos, líneas de distintos grosores son nuevamente puestas.

Su proceso de producción del trabajo es así estructurado: planos de color sobre otros planos de color, que son lanzados con rapidez y energía sobre el lienzo. La velocidad es fundamental para obtener la sensación de espontaneidad, de energía y fuerza.

Este método también le liberar en explosión las fuerzas inconscientes y vitales, es característico de artistas como Pollock o De Kooning (Ilustración 70). Miguel Ángel retoma este, sin embargo añade a este estilo elementos que son extraños a los que empleaban y crearon esta técnica y ahí está la clave fundamental de su trabajo con la creatividad. Es eso lo que abajo describimos.

Por ejemplo, en la misma Ilustración 68, notamos que las líneas naranjas desarrollan una estrecha relación con los bordes del lienzo, y la nota cromática más fuerte en azul repite estas relaciones al describir una L (ele), y de esta forma nos hace percibir las relaciones horizontales y verticales del plano y de los bordes del cuadro.

Si comparamos esta forma de emplear la pintura, con el cuadro de De Kooning en la Ilustración 70, notamos que la explosión de pintura y

colores en De Kooning no admite relaciones inmediatas con los bordes del lienzo, que no tienen especial importancia para este artista, y de hecho son olvidados, en la medida que el cuadro es sobre todo un receptáculo para las fuerzas reprimidas, ahora liberadas.

Esta relación con los bordes del lienzo está más fuertemente vinculada con la pintura *hard edge*, producida por artistas como Morris Louis (Ilustración 71). Al desarrollar tales relaciones, Miguel Ángel produce dos operaciones antagónicas. Por un lado elimina parte de los contenidos inconscientes del expresionismo abstracto distribuyendo la composición en ritmos más calculados y menos explosivos. Y, por otro lado, aumenta la tensión pictórica de la pintura *hard edge*, al impregnarla con las fuerzas mentales profundas.

Ilustración 70. Willem de Kooning .*Door to the River*, 1960. Óleo sobre lienzo, 80 x 70 inches. Foto: [www.whitney.org](http://www.whitney.org)



Así, la forma de emplear la pintura sobre el lienzo, mantiene relaciones con estas dos escuelas del arte abstracto y es desde la contradicción o mejor, de la subversión, en el empleo de estas técnicas como el artista llega a su lenguaje personal.



#### IV.2.5.2 Composición, colores y texturas

Como pudimos demostrar arriba, la composición en los trabajos de Miguel Ángel es responsable al final de subvertir su pronta inserción en el expresionismo abstracto. En la pintura "A LC 3" (Ilustración 69) el artista describe en los bordes superiores del lienzo otra L (ele), esta vez en rojo. En el borde superior izquierdo, este L (ele) cambia a naranja, en la parte superior derecha. Esta L, sirve una vez más, para enmarcar la composición convulsiva que se desarrolla abajo.



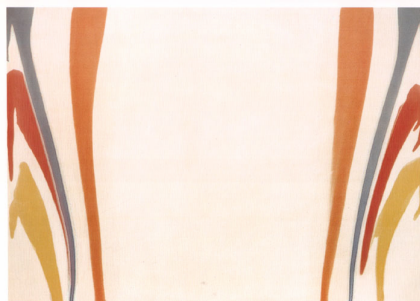
Ilustración 71. Miguel Ángel Campano. A LC 3, 2001. Óleo sobre tela, 190 x 142 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

Como ya hemos señalado, este artificio empleado en la pintura que aparece en Ilustración 68, se repite en este nuevo cuadro. En la Ilustración 68, el azul en el centro describe una L, las rayas irregulares de naranjas también describen una composición que mantiene estrechas relaciones con los bordes del lienzo.

En la Ilustración 73, vemos cómo el plano rosa abajo a la derecha, puesto encima de una estrecha raya amarilla, sigue manteniendo un diálogo con los ejes verticales y horizontales del cuadro. Llamamos la atención hacia esto, porque pensamos que a través de esta actitud se advierte cómo las composiciones son pensadas, siendo eso, unos de elementos fundamentales que distingue su proceso de creación.

Es decir, el artista compone partiendo de la noción de los bordes del cuadro, y, una vez establecida esta relación, él se lanza de forma explosiva, para liberar a través de colores y texturas las energías del inconsciente.

Ilustración 72. Morris Louis. Delta Pi,  
1960. Magma Acrílico sobre lienzo,  
104 x 144 inches. Foto:www. flickr.com



Las formas de las pinceladas generalmente describen garabatos. Pero estos garabatos están en el límite de perderse, puesto que la velocidad con que son hechos, puede disolverlos en puras notas de energía. Otro elemento importante para la organización de estas líneas de fuerza son las áreas planas de color que las sostienen.

El artista va aplicando áreas planas de color grises, rojos o cremas, y sobre ellas, forzando o rellenando los espacios que sobran, con distintas líneas de estos mismos colores, como notamos en la pintura "A LC 3" (Ilustración 71).

Eso da como resultado que los colores tienen fundamental importancia en la composición. Al revés de artistas como Federico Herrero, en que los colores se repiten generando distintas formas y en distintas partes de la composición, para Miguel Ángel, un único color será fundamental y al mismo tiempo describirá una forma fundamental. Por ejemplo, en la misma Ilustración 69, el rojo es el protagonista de la composición.

Y en la Ilustración 74, los azules, el rosa y los garabatos en negro pelean por la atención visual. Es una forma de producir una lucha de colores, que compiten por el espacio del lienzo.

En esta pelea, los garabatos en negro y los otros colores una vez más describen (discretamente o no) la forma rectangular del lienzo. En la Ilustración 73, notamos como los colores son fundamentales para estructurar la composición, y puede que ahí la relación se vuelva a los *fauvistas*. En esta pintura, los colores calientes van del rojo al amarillo, con notas rosas y cremas. Sin embargo, las líneas de color, son verticales y vuelven, más que a recordarnos, a enfatizar la forma vertical del lienzo.

Estas relaciones fluidas, entre todas estas escuelas de arte, hacen que este conjunto de elementos, inseparables en las obras de Miguel Ángel, adquieran una nota muy personal, puesto que las relaciones que esperamos encontrar en una composición se deshacen para dar lugar a otras.

Así, las texturas generadas por grupos de líneas, los planos de distintos colores, y además el ritmo impreso en cada trabajo, hace que las composiciones den como resultado formas cerradas, que guardan en su interior todo el proceso de trabajo y desarrollo formal que culminó en la obra final.

#### **IV.2.5.3 Concepto y abstracción**

En estas pinturas de Miguel Ángel, no es posible señalar con precisión el tema, puesto que sus abstracciones, además de no venir



Ilustración 73. Miguel Ángel  
Campano. A LC 16, 2001.  
Óleo sobre tela, 176 x 84  
cm. Foto:  
[www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

acompañadas de un título que pudiera servir de referencia, no guardan relaciones visuales con la apariencia visible de los seres u objetos. Así, concluimos que para este artista, el tema no es fundamental. Fundamental es el ejercicio de la pintura y los conceptos que estos ejercicios pueden generar.

En este sentido y como ya hemos demostrado, las obras de Miguel Ángel, tienen una relación muy fuerte con el expresionismo abstracto. Esta relación lo pone cerca de lo conjunto de conceptos que esta escuela desarrolló y de ahí resulta que no le preocupe los títulos, puesto que todo material pictórico es de origen mental, inconsciente e interno al artista.

Como forma de dejar fluir esta naturaleza interior, la mano del artista, debe obedecer a los ritmos interiores, y el papel de la consciencia, en este caso, es el de esforzarse en no interferir en estos ritmos interiores, además de conjugarlos con el espacio disponible del lienzo, de modo a generar una superficie equilibrada, aunque explosiva.

Una vez que la pintura es fruto del fluir interior no mediado pela consciencia, concluimos que los trabajos operan sobre todo, dentro del concepto del Yo. Son monólogos interiores, paisajes del alma, traídos para la superficie plana del lienzo, bajo la forma de colores y texturas.

Sin embargo, como también ya hemos señalado, el artista encuentra en los juegos estilísticos su método de creación, permitiéndole garantizar la independencia de su personalidad artística. En este juego, flotan las distintas relaciones, entre *fauvistas*, expresionistas abstractos y pintura *hard edge*. Esta estrategia puede que no sea consciente, pero resulta apropiada, en función de la integración y del acercamiento que ocurre entre estas distintas corrientes de arte. Por ejemplo, sabemos que la pintura *hard edge* surge del expresionismo abstracto.

Morris Louis, lo que hace es eliminar los contenidos mentales e inconscientes expresos a través del gesto, para generar campos de puro color, donde el plano pictórico, con sus bordes y áreas blancas son reafirmadas e integradas en la propia obra. Los *fauves*, también estructuran la composición a través de los colores y son a la vez, expresionistas.



En este sentido, conjugar la paleta *fauvista* con contenidos inconscientes expresionistas, dentro de una composición que se estructura a partir de principios *hard edge* (es decir que respeta los elementos fundamentales del cuadro: los bordes y la apariencia plana del lienzo montado en bastidores) permite a Miguel Ángel, generar otros grupos de conceptos y teorías, puesto que aquellos que les dieron origen están impregnados de sus opuestos.



Ilustración 74. Miguel Ángel Campano. A LC 8, 2001. Óleo sobre tela, 118 x 125 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

Los *fauves*, porque no tienen la intención deliberada de explotar en colores una gran energía mental reprimida, todo lo contrario, los colores sirven para organizar un espacio pictórico estructurado a partir de patrones decorativos.

Los pintores *hard edge*, porque eliminan toda relación con el Yo, en pinturas muy impersonales, que solamente quieren promover, en el lienzo, las posibles relaciones espaciales entre distintos campos de color. Y por fin, los expresionistas abstractos, que sí, quieren impregnar el lienzo con toda carga de energía mental y física, representada a través de violentas marcas hechas por el hacer artístico.

Miguel Ángel se desplaza entre estos contenidos, usándolos a gusto, y generando grupos de pinturas que tienen como principal característica aportar a cada uno de estos movimientos conceptos contradictorios.

De esta contradicción surge su personalidad artística, inclinada a atenuar las oposiciones, como que intercambiando o intermediando diálogos entre personajes opuestos o rivales. Su poética, deliberadamente agresiva, a fuerza del gesto, a menudo, surge también como conciliadora, y eso es seguramente, fruto de su interés de sacar lo mejor de todos estos movimientos, generando una síntesis amplia de las mejores características de estas escuelas.

#### **IV.2.5.4 Conclusión parcial**

Miguel Ángel trabaja con los materiales tradicionales de pintura al óleo sobre lienzo. La operación creativa que garantiza la originalidad de sus trabajos, está en la forma como usa estos materiales, además de mezcla de conceptos que hace con que sus pinturas se queden difíciles de clasificar.

Así, es la mezcla, el conocimiento y la capacidad de conciliación de las técnicas y conceptos, que en principio surgieron en la historia del



arte como reacciones artísticas opuestas e inconciliables, lo que hacen inéditas las pinturas de Miguel Ángel.



## CAPITULO V

### GALERÍAS DE PARÍS

#### GALERÍA LELONG

NALINI MALANI  
KATE SHEPHERD  
GÜNTHER FÖRG

#### GALERÍA THADDAEUS ROPAC

MARC QUINN  
ROBERT WILSON  
JULES DE BALINCOURT  
SANDRA VÁZQUEZ DE LA HORRA

## **V .1. GALERÍA LELONG- PARÍS**

Director: Daniel Lelong - Jacques Dupin - Jean Frémon

### **V.2 RESUMEN**

Analizamos ahora las obras en las galerías de París, observando las relaciones que cada artista establece con las herencias artísticas y los rasgos contemporáneos en cada grupo de trabajos.

Año de fundación: 1947

#### **Ferías**

The ADAA Art Show (07, 08, 09)

ARCO (04, 05, 06, 07, 08, 09)

The Armory Show (01, 02, 03, 04, 06)

Art Basel (00, 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09)

Art Basel Miami Beach (02, 03, 04, 05, 06, 07, 08)

Art Chicago (08)

Art Cologne (01, 03, 05)

Arte Fiera - BolognaFiere (08, 09)

Artparis (06, 07, 08, 09)

FIAC (00, 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08)

Salon du Dessin Contemporain (09)

Viennafair (05, 06, 07, 08, 09)

### **V.3 ARTISTAS ANALIZADOS**

NALINI MALANI

KATE SHEPHERD

GÜNTHER FÖRG

### V.1.2 NALINI MALANI



Ilustración 75. Nalini Malani. *Witches Kitchen (Faust) I*, 2008.

Transferencia, acuarela y lápiz sobre papel Arches, 35, 5 x 50,8 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

#### V.1.2.1 Materiales Empleados

Nalini Malani trabaja con distintas técnicas de pintura haciendo uso de acuarela, acrílico y esmalte, además de emplear distintos tipos de soporte, como papel, tela y plexiglás. Notamos que este grande número de técnicas de pintura además de variados soportes están en perfecta armonía con su sensibilidad estética.

Casi como a la manera de Paul Klee que empleaba variados soportes y variadas técnicas de pintura, Malini también necesita de variar estos elementos como medio para despertar sus más íntimos sentimientos estéticos. De esta forma la artista hace un continuo juego con distintos materiales, pero sigue trabajando con ideas que tienen las mismas relaciones temáticas.

De hecho, la artista opera en una gama amplia de materiales, pero esta gama sirve para conducirla por caminos de orden metafísicos que guardan estrecha relación entre sí. Otros artistas como hemos visto, usan solamente el acrílico u óleo para sus trabajos y comunican así todo lo que desean. Para estos pintores, cambiar de tema no exige un cambio de técnica. Es decir, pueden acercarse de diversos estilos y conceptos, pero mantienen el óleo o acrílico como técnica principal para sus pinturas.

Para Marini, la pintura está muy relacionada con el tipo de material empleado, y es de esta relación que brotan sus ideas pictóricas. Al final la artista termina quedándose con cierto número conocido de materiales, sin embargo siempre en un proceso de investigación de sus límites y posibilidades expresivas.

Marini, sin duda pertenece a esta clase de artistas que tienen especial sensibilidad para el uso de los materiales. Esta sensibilidad le acerca a Henry Moore, que demuestra en sus dibujos y esculturas la misma comprensión profunda de la materia plástica o pictórica.

Aunque muy diferentes en estilos, estos dos artistas se acercan por esta tendencia a profundizar en la naturaleza de las técnicas, como forma de sorprender al observador con insospechados efectos, que son resultado de la intimidad con que manejan los diversos materiales.

### **V.1.2.2 Composición**

Como hemos señalado, aunque trabajando con un gran número de materiales, los trabajos tienden a organizarse visualmente en composiciones parecidas.



Ilustración 76. Nalini Malani. Ángel 3, 2009. Pintura en el reverso del lienzo, Di: 152 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

Por ejemplo, en la acuarela “Witches Kitchen (Faust I)” (Ilustración 75), la artista esparce las figuras por el cuadro como se fueran manchas de color, que mantienen una relación con la forma rectangular del papel. La figura en gris oscuro, desplazada hacia a la izquierda, tiene más peso visual, y este peso es contrarrestado a través de la otra figura ubicada en la parte superior derecha del cuadro. Alrededor de estas dos imágenes más grandes, otras tantas más pequeñas ocupan el espacio vacío, pero manteniendo siempre una independencia formal que confiere a todas



ellas un sentido de aislamiento, como si no pudieran notar la presencia de la otra.

Este recurso de independizar las imágenes, hace la composición más segmentada, como si fuera un relieve accidentado donde las partes se integran con mucha dificultad. Lo mismo ocurre con las pinturas representadas por las Ilustraciones 77 y 78, donde las imágenes están puestas como trozos sacados de un sitio y trasladados a otro, pero sin esforzarse para integrarlos. "Radha" y "The Street II", "Lohar Chawl" (Ilustraciones 77 y 78) tienen este mismo principio compositivo: figuras aisladas y esparcidas alfombran todo el soporte. Estas pinturas se parecen a ciertos catálogos científicos que enseñan animales o flores.

Lo que refuerza esta impresión no es sólo el aislamiento de las imágenes, sino también los números que aparecen en cada una de ellas. Así, ellas se parecen a distintos especímenes de animales que han llamado la atención de algún investigador.

En "Radha", el punto de mayor fuerza visual está arriba, en colores rosas y rojos, sin embargo, la composición mantiene un nivel muy cercano de tensión visual en cada forma. Eso hace con que la mirada recoja todo el plano pictórico a través de sucesivos saltos de una imagen a otra, identificando las imágenes separadamente.

Ya la composición surge como múltiples fragmentos puestos lado a lado que en principio no guardan ninguna conexión entre sí. Notamos el mismo procedimiento en la Ilustración 78, no obstante, en este caso, la composición acompaña el formato del lienzo. Decimos eso porque en "Ángel 3" (Ilustración 76), el formato circular obliga la artista a desarrollar nuevas estrategias de composición.

Y en esta estrategia es visible como todas las formas se ajustan al nuevo formato. Es decir, al igual que trabaja con los materiales, trabaja también con la composición.



Ilustración 77. Nalini Malani. Radha, 2006.

Acrílico, tinta china y esmalte, pintura revertida en hoja de mylar, 183 x 82 cm.

Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

Si el soporte es un rectángulo más ancho o estrecho, vertical u horizontal, las imágenes seguirán un patrón de distribución que respetará este formato. No obstante, si el formato es circular, como en "Ángel 3", la artista lanza mano de otras formas de componer.

En este caso, Malani, puso arriba a la derecha un círculo (amarillo) y abajo a la izquierda un círculo marrón más oscuro. Así, tenemos dos círculos dentro del gran círculo del soporte.

A la izquierda, la artista pone un animal, semejante a una culebra, que tiene formas ondulantes, guardando estrecha relación con los bordes circulares. Todos los otros elementos giran en la órbita de estas imágenes, lo que garantiza el equilibrio visual además de empujar la mirada para dentro de la composición.

### **V.1.2.3 Tema y figuración**

El tema general de los trabajos de Nalini Malani es la figura del hombre. No obstante, la artista también emplea figuras de animales u objetos, y a veces mezcla la figura del hombre a la figura de animales. Estas figuras son siempre presentadas de forma distorsionada, lo que le permite construir a partir de distintas manchas, distintas imágenes.

También notamos que la artista usa como temas elementos de naturaleza fisiológica humana, lo que confiere a sus composiciones cierto grado de escatología, puesto que sus figuras aparecen defecando, soltando gases, vomitando, a veces simultáneamente.

Notamos a través de títulos como "Ángel 3", "Radha", "Fausto" y "Cocina de Brujas", el interés de naturaleza metafísica, mística o trascendental de sus temas.

No obstante, como veremos abajo, la artista emplea formas que ponen en evidencia aspectos relativos a naturaleza humana que generalmente no vienen asociados a estos temas.



Ilustración 78. Nalini Malani. The Street II, Lohar Chawl. Eglomisation, acrílico, tinta da china y esmalte sobre Plexiglas, 56 x 40 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

#### V.1.2.4 Concepto, colores y texturas

A nosotros nos parece que Malani es sobre todo una artista que trabaja con el dibujo, y de ahí resulta que el color no tiene un papel tan importante en sus trabajos. Este concepto, por sí sólo ya merece mucha consideración puesto que la pone en línea reta con un gran número de artistas que eligieron el dibujo, más que el color como herramienta principal para sus investigaciones formales.

En este sentido merece la pena recordar que estas relaciones entre artistas del color y artistas de la forma o del dibujo, surgió en el Renacimiento con la Escuela de Venecia, partidarios del color (Ticiano, Tintoretto, Veronés) en oposición a la Escuela de Milán, partidarios del dibujo (Leonardo da Vinci, Rafael, Miguel Ángel). Estas elecciones seguirán al largo de toda historia de arte, pero la pelea más conocida es aquella desarrollada entre Delacroix (artista del color) y Ingres (artista de la forma).

El impresionismo tendrá en Renoir y Monet sus grandes coloristas y en Degas y Lautrec sus grandes dibujantes. Ya en el siglo XX, Matisse dará énfasis al color y Picasso al dibujo. Muchas teorías son sacadas de ahí, entre ellas, las que proponen que el dibujo es masculino y racional mientras el color es femenino y emocional.

No obstante, sabemos de la dificultad que conlleva pintar sin usar los colores. La tendencia natural de los pintores es usar largamente los colores, e incluso pintores como Clifford Still<sup>9</sup>, ya admitieron haber sido traicionado por el material y al final, aunque deseando pertenecer al grupo de los dibujantes terminó como gran colorista.

En este sentido notamos que Malani consigue, en ciertas obras, mantenerse con seguridad en este grupo que opta por el dibujo. En la Ilustración 75 y 78, es evidente el abandono del color por el énfasis en la

---

<sup>9</sup> Merece la pena ver el ensayo Newman, Rothko, Still y lo abstracto sublime, escrito por John Golding, en el libro Caminos a lo absoluto (ver bibliografía), dónde comenta en su análisis, sobre la forma como Still se cambió en gran colorista, aunque en un primer momento no deseaba serlo.

forma. La pintura de la Ilustración 78 se parece, sobre todo, a un dibujo. Casi no tiene colores y el protagonista es el negro que desciende a una escala de grises, subrayado por naranjas muy suaves. "Radha" (Ilustración 77), desarrolla nuevos contrastes cromáticos, sin embargo los azules puestos contra el fondo naranja, parecen aguados como un acuarela, y están muy lejos de un uso drástico de notas cromáticas intensas usadas por ejemplo, por Matisse. Sobre las texturas, notamos que también guardan fuerte relación con el dibujo, y son resultado del dominio sobre los materiales empleados.

Así, partiendo de una mancha, la artista produce una cabeza, un cuerpo, una culebra o un pene, etc. Es la calidad misma del material que va a determinar la forma y la textura de la figura final. De eso depende parte de la casualidad o del azar, sin embargo, es un azar dominado o controlado, puesto que después la forma es parcialmente trabajada para que se parezca a una cara o a un cuerpo, por ejemplo.

Sin embargo, además de vincularse al grupo de los dibujantes, la artista opera dentro de los conceptos que tienen relación con el desencuentro entre los hombres, con el vacío existencial, con el negativismo, con la falta de sentido de la vida, con lo que representa ser y estar en el mundo, y con el mal-estar de civilización. Su poética pone al hombre al mismo nivel de los otros animales.

Es un tipo a más para ser catalogado, pero sin grandes virtudes o valores que puedan apartarlo de los otros animales que nos parece, deberían de estar en una condición distinta. El hombre que nos presenta es muy vulgar, juega con lombrices o culebras, camina aislado sin saber para dónde ir, algunos tienen cola y el erotismo y la sexualidad desempeñan un papel que sólo sirve para acercarlo o para recordarle su naturaleza profundamente animal. Los números que pone cerca a las figuras hacen también alusión a la multitud, al anonimato y a la exclusión.

De ahí resulta, que al final, su poética se refiera al mal-estar de la civilización y de cómo un artista puede emplear los materiales artísticos para remitirnos a la materia física de los cuerpos y a la condición humana, que de ahí deriva.

Es decir, a pesar de los esfuerzos empleados por la civilización y todo el desarrollo tecnológico que disfrutamos, el hombre sigue siendo compuesto por carne, huesos, sangre, y este cuerpo tiene necesidades fisiológicas y animales, como comer, beber, reproducirse, evacuar, vomitar, etc. Sin embargo, la artista utiliza títulos que no tienen una relación con esta situación, por ejemplo “Ángel 3” o “Radha” (Ilustraciones 75 y 76). De ahí deducimos, que entre los conceptos arriba descritos, la artista añade otro más.

Tratase del tema de lo divino mezclado al humano. Es decir, la artista sugiere que la naturaleza humana es en su totalidad divina, y la posible perversión que vislumbramos en su condición no le quita este sentido.

Por lo tanto, el caos que apreciamos en sus composiciones, si por un lado sirve para enseñarnos la parte difícil y poco noble del hombre, por otro lado nos comunica el mensaje de que es imposible separar el hombre animal del divino, y es justo ahí, que debemos contemplar su nobleza.

#### **V.1.2.5 Conclusión parcial**

En el caso de Nalini Malani, la artista promueve una renovación en la técnica a través del empleo de varios materiales. Así, los materiales tienen gran importancia para el proceso creativo de esta artista, puesto que es la flexibilidad del material que produce distintas formas, que irá estimular la imaginación de la artista, convirtiendo una mancha en una figura.

Los conceptos tienen relación con el expresionismo, puesto que conllevan contenidos de significados existenciales. Así, notamos que, si por un lado la artista opera dentro de conceptos conocidos, por otro, desarrolla una técnica inédita que combina gran variedad de materiales.



#### IV.1.2 KATE SHEPHERD



Ilustración 79. Kate Shepherd. Yellow Shunning Figure, 2008. Acrílico y laca acrílica en paneles de madera, 182 x 122 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

### **V.1.2.1 Materiales empleados**

En estos trabajos, Kate Shepherd trabaja con pintura acrílica en paneles de madera en grandes formatos rectangulares. Tenemos aquí un ejemplo de cómo el arte geométrico abstracto ha evolucionado, intentando sugerir figuras de naturaleza tridimensional y por lo tanto, escultórica.

El uso del material en estos trabajos guarda similitudes con las obras de tendencias geométricas: impersonalidad en la aplicación de la pintura, precisión en las descripciones de los detalles, uniformidad de la superficie pictórica y afirmación de la bidimensionalidad del lienzo. Es posible notar el énfasis conferido a la técnica, puesto que de su desarrollo depende su posterior grado de precisión. Generalmente este tipo de pintura no tiene vínculos con cuestiones expresivas, de naturaleza trascendental o mística, y tampoco está relacionada con la vida interior, mental, espiritual, o con los sentimientos, o ideas sobre la condición del hombre.

De ahí resulta que la geometría sirve como la guía para la producción de formas que huyen de simbolismos que puedan ser asociados a las cuestiones anteriormente mencionadas. Por lo tanto, los aparatos que pueden ayudar en la aplicación de la pintura, como reglas, compás u otros instrumentos, contribuyen a aumentar el grado de impersonalidad, haciendo de la técnica casi un medio en sí misma, para liberar la mente de contenidos relacionados con los aspectos de la existencia.

Con eso queremos señalar la importancia de la técnica y de los métodos empleados para el hacer pictórico, que acercan esta clase de trabajos a la ciencia. Es decir, una vez que la técnica y los medios de ejecución se superponen a los tradicionales contenidos metafóricos, propios de toda actividad creativa, el arte se dirige a una forma de acción que es más científica que propiamente artística.

Ya vimos como eso ocurrió con los puntillistas, y los artistas neoconcretos y abstractos geométricos, que por sus relaciones con la ciencia, estarían en la otra punta del trabajo de arte.

La operación técnica desarrollada por Kate Shepherd se ubica en esta clase de investigación. La pureza que percibimos en la construcción de sus imágenes, guarda íntimas analogías con las cuestiones relativas a la técnica y de la tecnología, entendidas como medios de proporcionar y garantizar la seguridad del hombre en el proceso de civilización.



Ilustración 80. Kate Shepherd. Orange Storm King Sculpture, 2008. Esmalte y óleo sobre madera, 182 x 122 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

### V.1.2.2 Composición, colores y texturas

Las composiciones en estos trabajos son de aparente sencillez. Tratase de un conjunto de líneas retas, describiendo una forma abstracta geométrica sobre un fondo plano de un único color. Cuando decimos aparente sencillez, es en función de que este conjunto de líneas que describe una forma, es la clave de la composición y para llegar a esta clave es muy importante calcular el peso que cada línea tendrá en este contexto para que el todo resulte armónico.

Estas líneas que se cruzan en zigzag generan distintas relaciones espaciales con distintos pesos visuales. Por ejemplo, “Yellow Shunning Figure” (Ilustración 79), todo conjunto de líneas esta en el centro del cuadro y los bordes del lienzo pueden fácilmente ser olvidados. No obstante, en la Ilustración 80 (“Orange Storm King Sculpture”), las líneas que describen un trapecio o pirámide, tocan los bordes verticales y horizontales del lienzo, manteniendo continuas relaciones con los extremos del cuadro.

Así, la artista desarrolla patrones de composición que cambian en función del juego que mantienen con el centro y con las laterales del lienzo. Curiosamente, todas las formas producen efectos tridimensionales y invariablemente aspiran a la condición de la escultura. Es como si la artista estuviera en la actualidad, haciendo el juego de ilusiones ya hecho por los antiguos maestros, puesto que al final, inserta en el lienzo plano una forma que sugiere las tres dimensiones.

Y de esto resulta de su método compositivo, que es producir formas espaciales variables, que en el continuo flotar de su etérea red de líneas, puedan conllevar el peso de los objetos y artefactos tridimensionales.

Sus títulos nos enseñan que la artista está plenamente consciente de esta relación un poco ambigua, visible en las pinturas, y así aparecen nombres como: escultura, figura sentada, etc.

Al optar por trabajar en el camino de la abstracción geométrica, la artista se cuidó de limpiar al máximo los colores y texturas. Entonces lo que apreciamos es un fondo amarillo o verde o rojo. Y las texturas no

cambian: el fondo recibe una aplicación uniforme de pintura y las líneas también.

Los aspectos que cambian la textura tienen que ver las relaciones esculturales, entre elementos que se estiran o se retraen, se acercan o se apartan, como se fuera la topografía de un relieve más o menos accidentado.

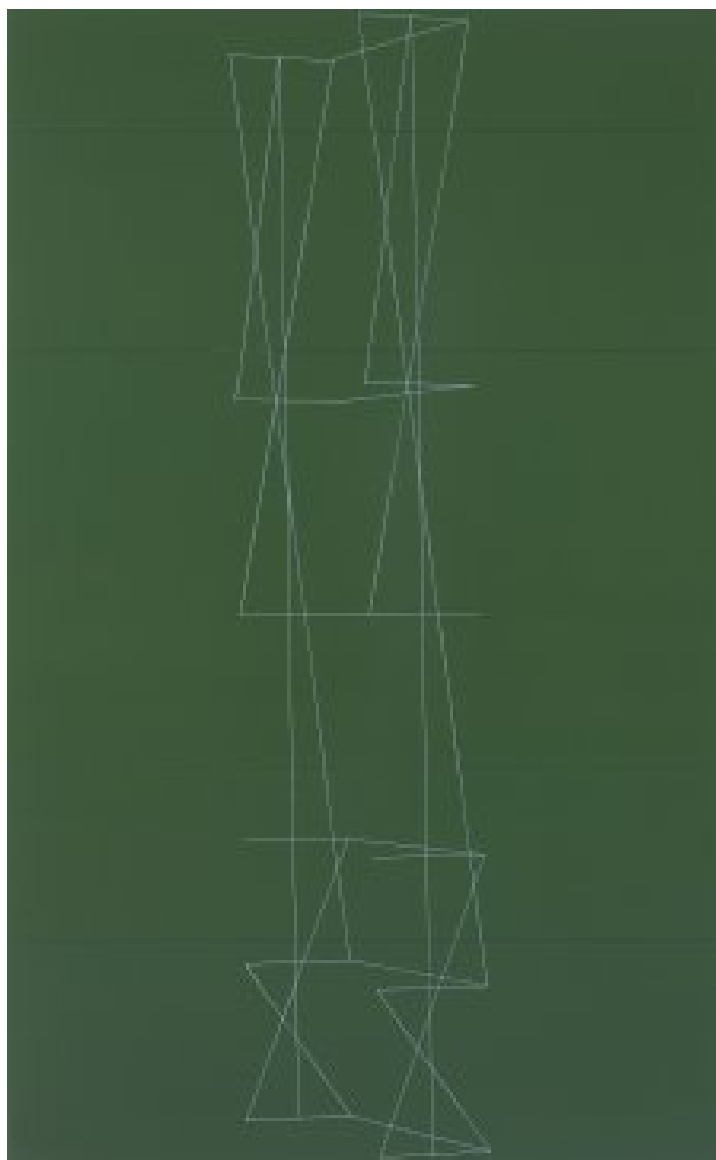


Ilustración 81. Kate Shepherd. Moss Seated African, 2008. Esmalte y óleo sobre madera, 155 x 100 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

Esta ausencia de colores y texturas es muy apreciada por esta clase de artista, que intenta dentro de lo posible, hacer de la operación pictórica una operación matemática o mecánica.

De ahí resulta la impresión que el artista eliminó las manos en el hacer artístico, trabajando casi a la manera de una máquina. Esta eliminación progresiva de colores y texturas tienen relación con la forma de interpretar el medio empleado, en este caso la pintura, como siendo un medio análogo al empleo de la técnica por la ciencia, y así como una respuesta contraria a todas las escuelas que ven el arte un medio para expresar sentimientos o ideas.

En este sentido, también notamos las mismas relaciones que la artista tiene con el dibujo, más que con el color. Y eso la pone en la misma categoría de artistas como Malani, que invierten en el dibujo, abriendo mano de las posibilidades expresivas más emotivas del color.

En el caso de Shepherd, eso se hace más comprensible, puesto que el dibujo que le inspira es el dibujo técnico, que elimina toda la expresión personal, y lo convierte en un patrón casi universal, puesto que sigue reglas que no se alteran de país para país o de persona para persona.

### **V.1.2.3 Tema y abstracción**

En el caso de Kate Shepherd, es muy difícil señalar con precisión el tema de sus cuadros. La dificultad de definirlo es en función de que éste no es evidente, puesto que podríamos sugerir como tema, la geometría, pero la artista la emplea para producir imágenes que flotan entre la abstracción y la figuración, como se nota por los títulos.

No obstante, las figuras que surgen de este conjunto de líneas, tienen relación con la escultura, y así, la artista llega a una especie de dibujo tridimensional. Es evidente que la artista opera con el tema de la figura humana, pero también con la geometría, y en función del aspecto tridimensional de sus imágenes, con la escultura.

De ahí, resulta difícil, definir una temática con precisión puesto que la artista gira alrededor de varios posibles grupos temáticos, que se mezclan y resultan híbridos desde el punto de vista formal y conceptual.

#### V.1.2.4 Concepto

Es evidente como ya hemos señalado las relaciones entre técnica y creación artística, referenciales científicos y mecánicos en las obras de Kate Shepherd. Sin embargo, la artista mezcla a estos elementos otros que son de naturaleza completamente distinta de este grupo de temas.

Por ejemplo, si miramos con más atención el cuadro “Yellow Shunning Figure” (Ilustración 79) no es difícil relacionar su forma a ciertas pinturas cubistas de Picasso, sobre todo, sus arlequines. Pero, el título aporta nuevas cuestiones que contradicen parte de los presupuestos de un arte abstracto geométrico. La traducción del título de este cuadro al castellano sería “Figura Amarilla Huyendo”. En la Ilustración 80, la traducción sería “Escultura Real Tormenta Naranja”, y la otra, en la Ilustración 81, “Musgo Africano Sentado”. Sabemos que los grandes artistas, de este tipo de arte, se esforzaron para eliminar todos los contenidos metafóricos de sus trabajos.

Por ejemplo, Mondrian eligió el amarillo, azul, rojo, blanco y negro porque quería trabajar con los colores primarios (imposibles de ser obtenidos por mezclas con otros colores) más el blanco y el negro, y así, enfatizar la característica artificial del arte, en oposición a la naturaleza. Los minimalistas operaban bajo esquemas casi matemáticos, y los artistas del *Op art*, ni siquiera se preocupaban con eso, puesto que a través de la ciencia óptica, obtenían todo lo que deseaban.

El arte constructivista de Josep Albers (Ilustraciones 8 y 82), también se ubica en un nivel completamente lejos de cualquiera relación con el mundo natural, estructurándose en términos de la percepción del color, que resultó en su conocida serie, Homenaje al Cuadrado.



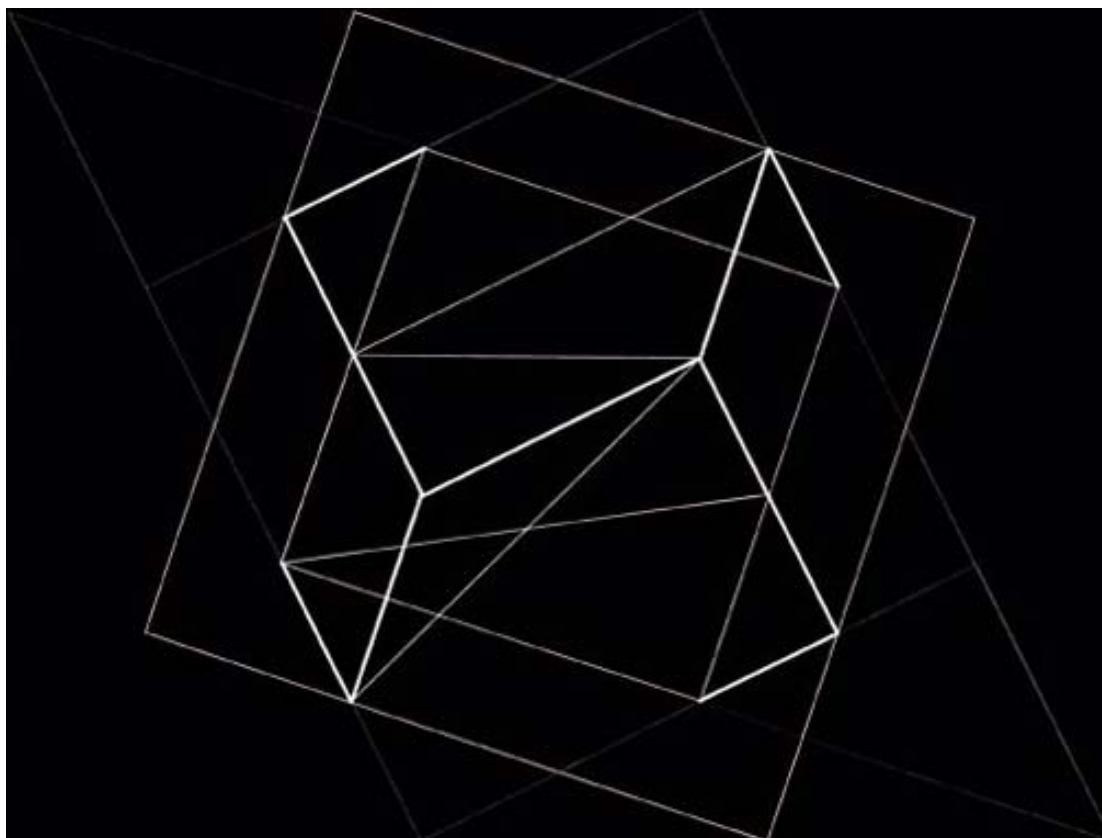


Ilustración 82. Josef Albers. Structural Constellation, Transformation of a Scheme No.23, 1951. Machine-engraved Vinylite mounted on board, 43, 2 x 57, 1 cm. Foto: [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

Decimos esto, porque al actuar así, Shepherd realiza un tipo de operación híbrida o eclética, incorporando a este tipo de pinturas contenidos que escapan a sus tradicionales proposiciones conceptuales. Al plantear títulos como “Figura huyendo”, “Tormenta naranja” o “Africano sentado”, esta artista propone un uso totalmente distinto de la geometría rigurosa que realiza. Por ejemplo, el tema del arte africano está cargado de simbolismos relacionados a la idea de magia, del desarrollo de la espiritualidad frente a un mundo hostil.

Este tipo de cultura tuvo gran impacto en el cubismo, movimiento fundamental para el surgimiento de las estéticas geométricas abstractas.

“Tormenta naranja” acerca la geometría a naturaleza incontrolable y amenazadora. Y “Figura huyendo”, plantea la idea de alguien que tiene que salir de una situación peligrosa, o que hizo alguna cosa errada y de ahí su necesidad de huir. Por todo eso, entendemos que Kate Shepherd, ha llegado a la conclusión, de que por un lado, al arte abstracto geométrico le falta estos mismos contenidos simbólicos que siempre rechazó. Y por otro lado, plantea conceptos relativos al desarrollo de la ciencia y las operaciones exclusivamente técnicas, dónde cree que estos medios al final, conllevan partes insospechadas de actividades inconscientes.

Es decir, para esta artista, el trabajo mecánico, las operaciones racionales, los cálculos matemáticos fríos, que al final posibilitaron un gran desarrollo social a la civilización, guardan una faz oculta. Esta faz no es racional, y si está oculta es porque existen ahí elementos que será mejor no revelar. Al final, ¿no es la misma máquina que cura por un lado y que mata por otro? ¿No son las máquinas y los ordenadores responsables por un lado por nuestra seguridad y comodidad, pero por otro lado generó montón de personas sin trabajo?

Estas reflexiones sencillas, sirven apenas para enseñarnos que Kate Shepherd, nos llama la atención sobre las dos caras de una misma moneda. La artista nos comunica que, si la ciencia es un producto del hombre y si la geometría es un descubrimiento humano, estos nunca estarán libres de contaminarse con lo que pertenece al hombre, sean cualidades o defectos. Así, la pureza de la geometría o de la ciencia siempre estará, de una forma o de otra, vinculadas a fines oscuros, y el control de estos conocimientos, pueden promover distintas situaciones en la vida.

Estas situaciones, cuando amenazadoras, revelan al final, la fragilidad humana y nuestra incapacidad para lidiar con madurez con conocimientos que deberían ser usados para fines positivos, garantizando el bienestar de una civilización que por la vía de la racionalidad, hasta el presente momento, no obtuvo el deseado éxito social y humanitario.

### **V.1.2.5 Conclusión parcial**

Esta artista emplea laca acrílica, esmalte, óleo y acrílico sobre tela, lo que nos demuestra que hace uso de materiales conocidos.

Así, notamos que la novedad de su trabajo no está en los materiales, pero sí en el estilo. Al asociar abstracción geométrica y figuración con temas sacados de la escultura africana o modernista, la artista llega a resultados pictóricos inéditos, alcanzando una síntesis, que conjuga elementos inconciliables.

Su proceso creativo, por lo tanto, se manifiesta y se alimenta de un tipo de apropiación temática y conceptual, que encuentra en el conocimiento de la historia de arte, los medios para concretizarse.

### IV.1.3 GÜNTHER FÖRG

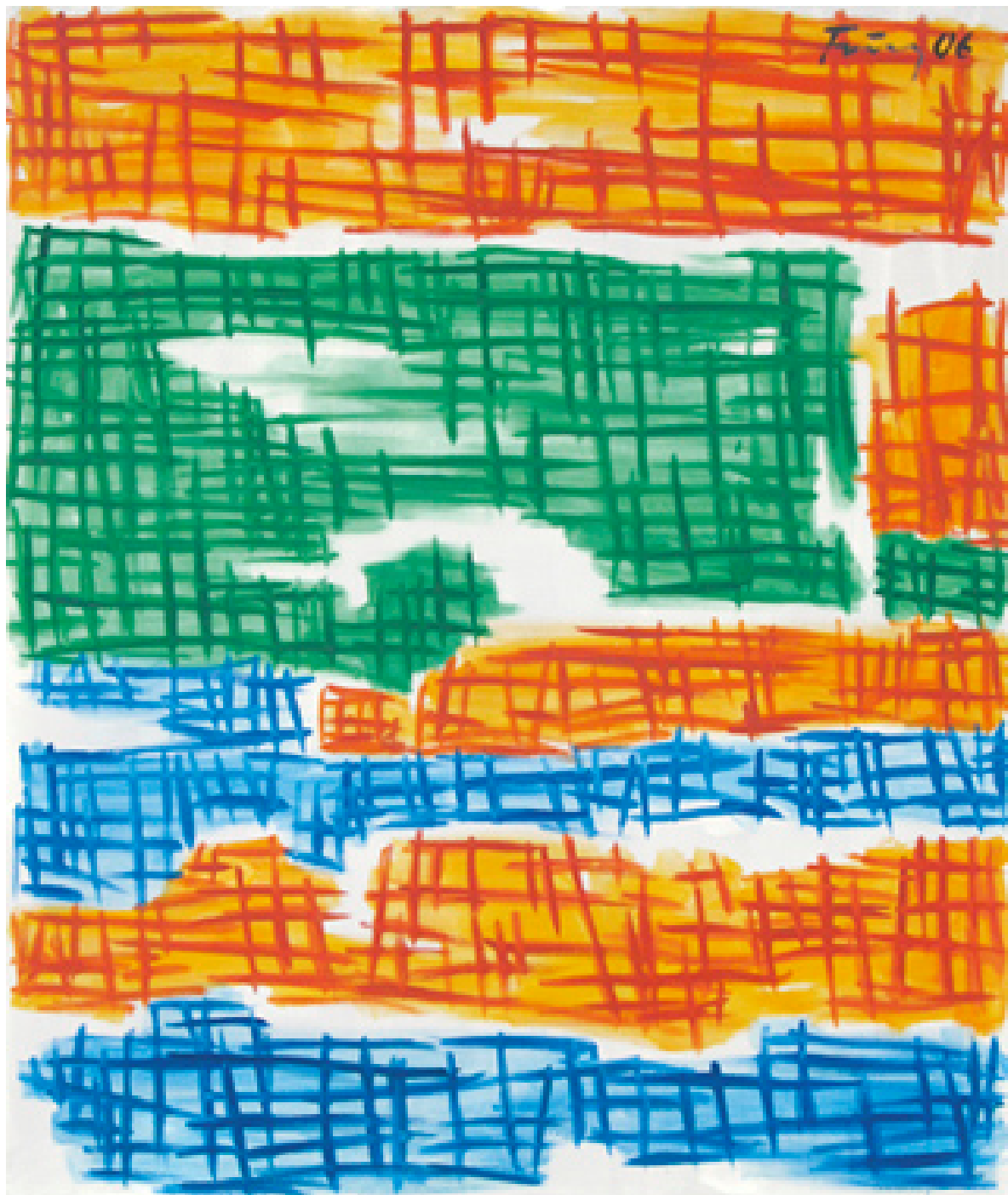


Ilustración 83. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 165 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

### V.1.3.1 Materiales empleados

Günther Förg en estas pinturas emplea acrílico sobre lienzos de grandes formatos, además de enseñar trabajos en acuarela en formatos más reducidos. La técnica desarrollada en esos trabajos tiene relación con el expresionismo, y entre las características más evidentes señalamos las siguientes: interés del artista en dejar visible su marca personal a través del toque y del trabajo con el pincel, y de ahí resulta la importancia y la fuerza del gesto, que como dice Argan, tiene fundamental importancia para esta escuela, puesto que antes del verbo estaba presente la acción.

De esta forma, el artista encuentra en las posibilidades de manejar el pincel sobre el lienzo, el medio para dejar fluir la energía mental que dará origen a la forma. Característica de la operación que conlleva tendencias expresionistas, es el hecho de que la forma viene siempre vacilante, por así decir, como si sufriendo una amenaza interna que pudiera quitar su fuerza vital.



Ilustración 84. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 300 cm.  
Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

Esta forma vacilante e inestable, perfectamente observable en obras de Kirchner, también aquí vuelve a resurgir. Merece la pena comparar estos dos artistas, puesto que considerando el largo espacio de tiempo que los separa, podemos acompañar a través de la historia, no sólo el trayecto hecho por el expresionismo en el tiempo, sino también los ajustes, adaptaciones y cambios que sufrió para mantenerse vivo como movimiento de arte. Para ello, hemos traído la imagen de "Marcella" (Ilustración 85).

En esta imagen notamos como Kirchner describió el cuerpo femenino como se fuera un trozo de papel recortado y pegado contra el fondo, casi a la manera de una silueta. Además la cabeza en forma de triángulo se ajusta extrañamente sobre los hombros anchos, que están en diagonal. Todo el cuerpo es frágil, y da la sensación que está recortado contra el fondo, casi como si estuviera mutilado. De esto resulta la forma vacilante, y que tiene en el blanco del lazo atrapado al pelo, la nota cromática más fuerte de toda composición.



Ilustración 85. Ernst Ludwig Kirchner. Marcella. 1909. Óleo sobre tela, 76 x 60 cm.  
Foto: [www.reproart.com](http://www.reproart.com)

Por eso la sensación de una forma o imagen sin energía, puesto que el pintor en lugar de operar a través de una suma de cualidades pictóricas, opera a través de sustracción de estas cualidades. La manera de aplicar la pintura viene cargada del sentido trágico y de la angustia que el pintor siente en relación a la vida.

Volviendo al trabajo de Günther Förg (Ilustración 83), notamos muchos elementos comunes. Por ejemplo, las formas en color verde, azul y naranja, tienen la misma relación problemática con el fondo.

El fondo blanco del lienzo, no representa el espacio en que se estructura la composición, sino que el espacio que amenaza las formas, recortándolas, o igualmente, mutilándolas. El blanco parece herir las formas en lugar de ordenarlas. Eso hace que estas formas parezcan igualmente vacilantes, casi a punto de sufrir una pérdida irreparable en su autonomía como imagen distinta del plano pictórico.

A nosotros nos parece, muy importante esta relación entre empleo de materiales y tendencias expresionistas, puesto que el modo como si usa el material se traduce en última instancia, en trabajo. Y el trabajo tiene para esta escuela un sentido muy importante, que se percibe, por ejemplo, en la preferencia que los artistas de este movimiento, tenían por el grabado en madera.

Esta técnica reflejaba través de operación artesanal sus intereses por las actividades relacionadas al trabajo, que no sólo permitía la supervivencia, sino que garantizaba un sentido a la existencia.

### **V.1.3.2 Composición, colores y texturas**

La composición en estas obras es desarrollada de dos maneras distintas. Por un lado, el artista emplea manchas de color sobreponiendo líneas del mismo color como podemos ver en la Ilustración 83.





Ilustración 86. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 300 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

Por otro lado, el artista aplica grupos de manchas esparcidas sobre el lienzo, que se ajustan o se equilibran en función del tamaño, de la saturación o de los matices.

El sentido trágico y de amenaza que vemos en artistas como Kirchner, sigue teniendo en las composiciones de Günther Förg la misma fuerza expresiva. Arriba hemos señalado como estos dos artistas consiguen este efecto presentando una forma, cuya falta de energía vital, confiere a la obra, el sentido dramático que se relaciona con la poética expresionista, con los sentimientos de angustia y de ausencia de sentido en la vida.

En las composiciones de Günther Förg estos sentimientos son comunicados, curiosamente de forma muy similar, aunque la independencia estilística de este pintor sea tan fuerte, que en una primera mirada sería impensable intentar acercarlo a los primeros pintores de esta escuela. Sin embargo, este acercamiento sirve para enseñarnos como que



la operación creativa encuentra en sus procesos, los medios de actualizar y mantener viva una tradición.

Entonces, notamos que en las imágenes presentadas en las Ilustraciones 83 y 86, el artista desarrolla estrategias similares. En la Ilustración 83, Günther Förg recubre el lienzo con rayas horizontales con un contorno muy irregular, lo que hace, como ya hemos dicho, que estas rayas parezcan mutiladas. Estas rayas están puestas unas sobre otras, y van poco a poco rellenando el lienzo, y contrarrestando los pesos visuales a través de la fuerza de los colores que dialogan entre sí.

Así, las rayas de color caliente en naranja, cubiertas por cuadrículas irregulares en rojo, son contrarrestadas con las rayas de colores fríos en azul y verde y cubiertas por las mismas cuadrículas en azul y verdes oscuros. En la imagen representada en la Ilustración 86, Günther Förg emplea los mismos elementos (las cuadrículas irregulares) sin embargo, ahora están unas sobre otras generando un tramo o red, que también encuentra su equilibrio en la fuerza de los colores: la gran mancha o garabato rojo al centro, llama la atención y atrapa a la mirada. Además los grupos de líneas de color gris, negro y rojo sirven para enmarcar esta mancha roja central, y así estabilizar la mirada en un punto central.

En la Ilustración 84, son las distintas manchas de color, esparcidas acá y allá, responsables por el equilibrio de la composición. En este caso, los grupos de negros, azules claros y oscuros, grises, naranjas, amarillos y rosas realizan una conexión espacial que va ajustando el peso visual de cada forma (que cambia de tamaño y configuración) a través del peso visual de cada color (que cambia de tono, intensidad y matiz).

En estas composiciones, todos los colores se relacionen con el blanco del soporte, generando una relación ambigua, puesto que el soporte es al mismo tiempo el espacio en que se organizan, y sin embargo, el espacio que los amenaza.

El blanco del lienzo parece desarrollar el papel de una tijera o cuchillo muy afilado que corta trozos de cada forma, y así las desvitalizan, además de encarnar el papel de luz intensa que brota de fondo, rompiendo el contorno que es siempre muy irregular.

Las texturas tienen un importante papel, sobre todo en las composiciones en los cuadros de las Ilustraciones 83 y 86. Las cuadrículas irregulares se parecen a palillos afilados que producen una sensación visual, como si fuera una red que se deshace.

En contraste con los blancos lisos y luminosos, estos tramos intrincados son responsables por generar figuras desconcertantes, que marcan por el agrupamiento, áreas de espacio llenas de una fuerza que esta siempre vacilando entre una presencia que amenaza y es amenazada, que surge y desaparece, que ocupa y es ocupada.

#### **V.1.3.3 Tema y abstracción**

Como podemos notar este artista trabaja con la abstracción empleando líneas y manchas como medio de construir sus configuraciones visuales. También notamos que no pone títulos en sus pinturas. De ahí resulta la imposibilidad de definir sus temas, puesto que la abstracción tiene en sí misma, una gran capacidad de asociaciones, que sin embargo no pueden ser comprobadas.

Entonces, nos parece muy arriesgado, sugerir temas en una situación en que el propio artista parece evitarlos, ya que no pone títulos como un posible recurso para señalar sus intereses en esta área.

De hecho, con esta actitud, las pinturas pueden ser admiradas de una forma aún más amplia, puesto que no tenemos la limitación dada por un título, por dónde podríamos buscar una posible vía de contemplación o significación.

#### **V.1.3.4 Concepto**

Como este pintor opera dentro de la estética expresionista, el grupo de conceptos que se agrega a esta poética, es siempre de naturaleza trágica y pesimista, que refleja a través de las formas pictóricas el dolor y la angustia de estar en el mundo. Esta angustia es generada por la falta de

respuesta a las dudas existenciales, tales como: el sentido de la vida y de la muerte, el papel de la sexualidad en la sociedad, el individuo que se hace independiente y solo.

Estas cuestiones que obsesionaban los primeros expresionistas, siguen teniendo sentido en la actualidad, y al que parece seguirán en este estado por mucho más tiempo. Así, que para cualquier artista serio, la dificultad estará en operar con estos conceptos y estilos, sin caer en una repetición vacía, de elementos que representaron, en el pasado, los medios para promover una revolución estética y social.

Günther Förg al resolver este hito, promueve al mismo tiempo, un eslabón con el pasado. En sus pinturas, los elementos conceptuales que producen la forma y el estilo expresionista están muy fuertemente presentes, sin embargo, sufrieron en sus manos cambios tan radicales, que ponen este pintor en un nivel estilístico nunca imaginado por los primeros artistas de este movimiento.

Así, su obra, se queda en una situación privilegiada, puesto que enseña cómo la perfecta comprensión de una escuela y de sus conceptos, puede ofrecer a un artista creativo, los mecanismos para la permanencia en el presente, de un conjunto de acciones producidas en el pasado.

En este sentido, su obra también lanza luces sobre la cuestión de la originalidad en arte, puesto que el acto creativo, al alimentarse de técnicas, estilos, conceptos y métodos de trabajo antiguos, no sólo renueva la tradición manteniéndola viva, sino que también produce nuevos conceptos abriendo e enriqueciendo la cultura visual contemporánea.

#### **V.1.3.5 Conclusión parcial**

Notamos que para este artista, la creatividad está presente simultáneamente, en el empleo y en la renovación (o reactualización) que hace de conceptos y del estilo o lenguaje expresionista.

Las pinturas, todas hechas con acrílico sobre tela, demuestran, que la creación reside sobre todo, en la forma como se utiliza los conocimientos teóricos adquiridos, el desarrollo de una técnica original y la unión de todo eso, en un tipo de configuración que revele la perfecta integración entre los conceptos y los medios formales elegidos.

## **V.2 GALERÍA THADDAEUS ROPAC – PARÍS**

Director: Thaddaeus Ropac

### **V.3 RESUMEN**

En esta segunda galería parisina, mostramos cómo los artistas suelen adoptar distintos mecanismos y recursos pictóricos que les conducen a la liberación de sistemas expresivos que pudieran empañar su personalidad artística.

Año de fundación de la galería: Salzburgo en 1983 y en 1990 en París

#### **Ferias:**

Armory Show en Nueva York

Art Basel en Basilea y Miami

Frieze en Londres

FIAC en París

### **V.3 ARTISTAS ANALIZADOS**

MARC QUINN

ROBERT WILSON

JULES DE BALINCOURT

SANDRA VÁZQUEZ DE LA HO

### V.2.1 MARC QUINN



Ilustración 87. Marc Quinn. Beadmore Glacier, 2006. Oil on canvas, 169, 4 x 258, 5 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

#### V.2.1.1 Materiales empleados

En estos trabajos Marc Quinn emplea la pintura al óleo en lienzos de grandes formatos. El artista se vale de la técnica hiperrealista y por eso, sus trabajos resultan impresionantes en la descripción detallada de los objetos. Sabemos que el hiperrealismo entró en la escena en los finales de los años 60 en Estados Unidos y que empleaba el uso de la fotografía, como medio de causar el extrañamiento en la apariencia final del cuadro. Es decir, la fotografía de un objeto, permite al artista manipular dos veces la superficie visible de estos mismos objetos.

Eso ocurre, porque la fotografía primeramente reduce los objetos tridimensionales al plano bidimensional, y en este proceso, ocurre una pérdida irreparable de sus características táctiles, ahora convertidas en características puramente visuales.

Así, la fotografía no sólo representa una cosa, artefacto o persona, sino que en su operación mecánica, traslada de forma impersonal, estos artefactos, cosas o personas, anteriormente ubicados en el espacio tridimensional, para el espacio plano de una hoja de papel. En el caso de las diapositivas, la operación es más fuerte, puesto que estas producen un efecto de luz, propio del aparato, que da la sensación de que existe una iluminación interna a cada objeto fotografiado.

Una vez sacada la fotografía, el artista puede a su gusto, manipularla una vez más, acentuando los efectos que estén más ajustados a su estilo personal o a la idea que quiere comunicar. Estas operaciones en conjunto, son responsables por el efecto final que admiramos en el cuadro, y que generalmente nos atrapa por presentarnos una realidad híper trasformada, más que híper representada.

Es decir, que sentimos en estos cuadros un nivel de extrañamiento, que nos es sólo producto del alto grado de representación y de fidelidad a las formas o a sus detalles, sino que, del grado de cosas mezcladas por el artista en el momento de representarlas.

Estas cosas mezcladas, son fruto de la manipulación de la imagen, y podemos ver en obras como *Beadmore Glacier* (Ilustración 86), el aspecto profundamente antinatural que estas flores conllevan.

Este aspecto, un tanto psicodélico, tiene sus raíces en el *art pop*, y nos enseña como la operación creativa puede intencionalmente, producir y agregar equívocos perceptivos de naturaleza visual, dónde la sensación de realidad es sustituida por una sensación de (híper)irrealidad y de (híper)artificialidad.

Decimos esto, porque para los hiperrealistas, el medio técnico tiene una importancia fundamental en todo el proceso de creación del trabajo: a elección del tema, la fotografía sacada del tema (considerando los



elementos que tienen más importancia y serán protagonistas en la composición, las luces y sombras, los colores y las texturas, etc), además de la representación del material fotografiado en el lienzo, y de ahí una nueva manipulación de los elementos arriba mencionados, puesto que la pintura ofrece otras posibilidades de color, el dibujo nuevas posibilidades de composición y el trabajo con el pincel y con la pintura nuevas posibilidades de descripción de texturas.



Ilustración 88. Marc Quinn. We Share our Chemistry with the Stars - LS 200 R, 2009. Oil on canvas, Ø 198 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

En estos trabajos la composición está dividida en dos grupos, en el primero grupo, como aquel representado en la Ilustración 86, tenemos un conjunto de flores esparcidas sobre un fondo blanco. La flor central es roja y está cubierta de reflejos blancos, como si la luz del fondo estuviera reflejándose en determinadas partes de sus pétalos.

Este efecto garantiza el aspecto de irrealidad, puesto que la flor, parece ser de plástico, o como si tuviera una energía interior de naturaleza eléctrica o atómica. Otro aspecto, común a los hiperrealistas es aumentar la escala de objetos pequeños. Así, la pequeña e ingenua flor campesina, adquiere estatus de un gigante salido su universo particular, para molestarnos en nuestro mundo, dónde, creemos las cosas viven más o menos en sus lugares.

Es decir, al aumentar la escala de estos objetos, ellos al final se convierten en otros objetos, y los espectadores también son convertidos en otra cosa. Es como si pasara una inversión entre lo que es habitualmente pequeño y grande, y los hombres estuvieran viviendo en una tierra de gigantes, dónde las cosas más agradables y aquellas que podrían pasar desapercibidas, adquieren un acento cruel y amenazador.

Alrededor de esta flor roja, el artista distribuye otras flores de colores azul, violeta y carmines. Estas otras flores, giran en la órbita de la flor más grande. Todas ellas están organizadas de modo a relacionarse con el fondo blanco del lienzo, y así conferir a este universo tridimensional, la incómoda sensación de bidimensionalidad.

Así, la composición saca partido de este recurso, aumentando exageradamente las cosas que generalmente son muy pequeñas. En esta operación identificamos, la clave de la operación creativa de Mark Quinn. Esto también notamos en el otro grupo de cuadros (Ilustración 88 y 89).

En este caso, el artista aumenta nuestras minúsculas pupilas, y en este proceso, un número exagerado de metáforas visuales surgen en el cuadro. El círculo negro, de relaciona con el círculo más grande colorido, que termina con los bordes circulares del lienzo.



Ilustración 89. Marc Quinn. We share our Chemistry with the Stars - AA 200R, 2009. Oil on canvas, Ø 198 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Esta pupila, tiene simultáneamente las texturas de cristal, de algas, de elementos líquidos, y sin embargo nos remite al universo como si el círculo central, fuera un sol negro, emitiendo rayos de extraños colores a un mundo desconocido.

También hace alusión a la tierra, al mar y así a una multitud de procesos físicos como el movimiento de las mareas, de las olas, del viento, de las algas etc.

Todo esto ocurre en función de la gran capacidad de generar metáforas, propias a los colores y a las formas artísticas, siempre abiertas a una multitud de asociaciones. Una pintura de una cara, por ejemplo, puede ser hecha, como hacía Renoir, empleando la textura de una flor o de un fruto, y así al mirar al cuadro, observamos la piel tan sedosa como una rosa o un melocotón.

Esta inversión en los papeles de las texturas enfatizando una cosa y debilitando otra, resulta en esta irrealidad de las imágenes, que sin embargo, en el caso de Marc Quinn, no dejan dudas acerca de lo que representan: flores o pupilas.

### **V.2.1.3 Tema y figuración**

El tema para este artista que trabaja con la figuración foto-realística, suele variar puesto que en función del estilo, una gran cantidad de elementos pueden ser representados. En este caso el artista trabaja con las flores y las pupilas del ojo.

Todos ellos muy ampliados, y por lo tanto, desplazados de su posición habitual. Así, aunque el tema sea evidente a la primera mirada, lo mismo no ocurre con los conceptos, que como veremos, exige una contemplación más prolongada, para que puedan emerger de la configuración que primeramente llama la atención.

### **V.2.1.4 Concepto**

En el caso de Mark Quinn su concepto predilecto, es el concepto del universo en una punta del palillo. Por eso el artista aumenta tanto las formas y nos la presenta con características que habitualmente no notaríamos. Las flores gigantes que no existen en nuestro mundo, ahora pueblan los espacios, y nos hace pensar en cómo al final, podemos ser mucho más pequeños de lo creíamos ser.

Sus pupilas tratan también del concepto de las miradas que nos miran. Es decir, como no sentimos expuestos a las miradas ajenas y lo complejo es el acto de mirar. De ahí resulta una relación muy cercana y seductora con las distintas teorías sobre percepción, mirada y representación en la pintura, en función de la relación que la pintura tiene con los ojos, con la visión y con el hecho de que el artista suele ver las cosas de una forma distinta.

Este concepto también se acerca las teorías relativas a la operación creativa con características retinianas, largamente desarrollada por artistas como Monet, y largamente rechazada por artistas como Duchamp. Otra cuestión de fundamental importancia, es el concepto de la relación existente entre el acto creativo con los “ojos interiores”, que al final es responsable por la forma personal de mirar al mundo.

De esta mirada personal, resulta una obra igualmente personal. Este concepto muy caro al arte de la pintura, obsesionó a Picasso, al largo de su vida, llevándole a pintar innúmeros cuadros de personas ciegas. Para él, la mirada interior era lo que distinguía un artista que podría ver cosas que los otros no veían.

Así, los conceptos relativos a la mirada, a los ojos y a la visión, tienen una gama muy variada de relaciones en el arte visual, haciéndonos recordar las teorías expuestas por Georges Didi-Huberman en su libro “Lo que vemos, lo que nos mira”, dónde hace un acercamiento sobre la cuestión de la mirada y sus desarrollos conceptuales en las más variadas formas y medios expresivos empleados en las artes visuales.

### **V.2.1.5 Conclusión parcial**

En este caso, el artista trabaja con la técnica de la pintura al óleo sobre lienzo y con el estilo foto-realístico desarrollado en los años 60, sobre todo por los artistas híper-realistas.

Por ello notamos que su la creatividad se manifiesta en los temas, cuya novedad, le permite aportar nuevos conceptos a este movimiento de

arte. Así, son los conceptos mezclados a los temas que van a promover un nuevo sentido pictórico dentro de conocidas técnicas y estilos representacionales.

#### IV.2.2 ROBERT WILSON



Ilustración 90. Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

### V.2.2.1 Materiales empleados

En estos trabajos Robert Wilson emplea el grafito y la tinta sobre papel. El artista usa la técnica de dibujo para producir trabajos que tienen una relación muy fuerte con la pintura. Por ello parece discutir la relación que existe entre estos medios expresivos (dibujo y pintura) y así, difuminar la línea entre los dos territorios. Estos trabajos tienen la apariencia de “pinturas dibujadas” o de “dibujos pintados”.

Esta apariencia es en función de que el color es muy fuerte y llama la atención a una primera mirada. Sin embargo, cuando si presta más atención, notamos que todo está hecho con elementos del dibujo, y la línea y los puntos nos recuerdan que el autor, al final trabaja de manera tajante, en el universo gráfico.

La operación creativa de Robert Wilson, está entonces, desarrollada entre el empleo de los elementos y técnicas gráficas, que al final resultan casi pictóricas. Esta libre asociación de ideas. Promovida por la naturaleza dual de los materiales, sirve para demostrar que el dibujo, que antes tenía un papel secundario, tiene de hecho las mismas posibilidades expresivas de la pintura.

Por eso, no podríamos decir que el artista dibuja como si estuviera pintando, puesto que aunque, manteniendo estas relaciones, lo que Robert Wilson hace, es emplear los materiales del dibujo, sacando de sus posibilidades, toda la fuerza expresiva que conllevan.

Si miramos sus dibujos, representados en las Ilustraciones 90, 91 y 92, notamos que el artista trabaja con líneas, puntos y manchas de color. En la imagen de la Ilustración 90, los puntos son presentados en distintos tamaños, a veces como la técnica del puntillismo, en otro momento como si fueran pelotas, más claras y oscuras. Los puntos azules tienen el mismo tamaño y guardan el mismo grado de acercamiento, sin embargo, los amarillos y naranjas, son más o menos saturados y cambian de forma y de distancia entre sí.

La línea describe una silueta, y dentro de esta silueta una mancha azul oscura, como si fuera una pincelada sacada del expresionismo



abstracto. De ahí resulta la relación posible entre medio gráfico y pictórico, puesto que al final, todos son medios de comunicación, y lo que los distingue en términos de la técnica y de los materiales, los une en términos de las ideas.

Por esto, este mismo procedimiento ocurre con los otros dos dibujos, y así caracterizan el trabajo creativo de este autor. En este trabajo, el artista insiste en emplear siempre elementos muy parecidos, para generar un discurso sobre los medios tradicionales de representación visual, que encuentran en los elementos fundamentales de la línea, de los puntos y de las manchas, la forma de generar toda la gran variedad de formas plásticas o gráficas que llenan de imágenes abstractas o figurativas, el mundo del arte.

#### **V.2.2.2 Composición, colores y texturas**

En estos dibujos, pudimos notar como que a través de los materiales empleados, la operación creativa de este artista se desplaza entre las posibilidades expresivas del dibujo, hacia formas que permiten la asociación con el universo pictórico.

Sin embargo, en la composición el artista hace hincapié en la naturaleza gráfica de sus proposiciones estéticas, en la medida que deja el blanco del papel visible, añadiendo marcas que van a definir el peso visual de las formas y colores.

Por ejemplo, en la Ilustración 92, notamos como el artista redujo el trabajo a los elementos esenciales del dibujo: líneas, puntos y manchas. El empleo de estos elementos conduce a una composición sencilla, pero apoyada en un sistema que puede variar la apariencia de los datos visuales, y que son al final siempre reconocibles: el círculo amarillo al final es un punto, la silueta al final, son las líneas y las manchas de color siguen siendo manchas que pueden cambiar de forma, pero no de función (por ejemplo, en la Ilustración 91, es una mancha lo que recubre de color, la silueta de una mano). Entonces, al analizar la figura de Ilustración 92, vemos tres líneas superpuestas, describiendo una misma silueta.



Ilustración 91 Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Estas líneas están moduladas a través de una variación tonal, que parte del más oscuro hacia el más claro, produciendo una ilusión de tercera dimensión, como si las líneas más claras fueran las sombras de la línea más oscura. Aquí, este dibujo desarrolla, por un lado, una relación con la cuestión de la ilusión en el arte gráfico-pictórico en su capacidad de sugerir volúmenes, y por otro lado con el *op art*, que también opera a través de la producción de ilusiones, en este caso, de óptica.

Este recurso sirve para romper con la monotonía de la silueta repetida, para llamar la atención hacia las distintas posibilidades expresivas ofrecidas por los mismos elementos que se repiten, y que generan la sugestión de otros elementos nuevos: sombras y volúmenes. Sin embargo, al poner un círculo amarillo abajo, a la derecha, el artista lanza mano del punto, como medio de conducir la mirada.

Aquí, el punto amarillo, tiene la función de recordarnos que todo esto, no es más que un sistema representacional, dónde cada elemento define con su peso visual, un espacio en la hoja plana y blanca.

Esta afirmación del plano del lienzo, tiene como es conocido, fuerte relación con las ideas modernistas de eliminar la apariencia de profundidad, manteniendo la composición ajustada al soporte bidimensional.

Las manchas morada y azul oscura, dinamizan la composición, acentuando el ritmo del perfil recortado contra el plano. Estas manchas en conjunto con el círculo amarillo, generan texturas blandas y suaves en comparación con el ritmo accidentado de la línea que parece un hilo de alambre retorcido.

El papel, también tiene su textura incorporada al dibujo, que como Henry Moore, incorporaba en sus esculturas, el espacio alrededor a través de los agujeros que hacía en las piezas. En la Ilustración 90, otro conjunto de texturas es descrito con estos mismos elementos.

La acumulación de los puntos de color de color, un poco a la manera de los puntillistas, genera un patrón de texturas al mismo tiempo que define espacialmente las formas. Las manchas amarillas alrededor, son

compactas y producen otro tipo de patrón, que también se distinguen y se contrastan, con el grupo de los azules más claros y transparentes.

El marrón, más terciopelado, dialoga con el gris azulado (más abajo en la composición) produciendo deliberado contraste con el blanco del papel. Estos tonos oscuros tienen más densidad visual en función del peso del color, y actúan al revés de los tonos claros (como el rosa de la mano), que siempre se relacionan armoniosamente con el blanco del papel.

### **V.2.2.3 Tema, abstracción y figuración**

También en este caso es muy difícil precisar el tema de las pinturas. Aunque podamos ver perfiles y figuras humanas representadas en los trabajos, notamos que el papel de estas imágenes no tienen la fuerza necesaria que podría garantizarlas como tema principal.

Decimos esto porque la parte abstracta de los dibujos, tienen tanta fuerza como la parte figurativa, y además el artista no pone títulos en los trabajos. Esta actitud de dejarlos sin título, revela que para el pintor, el tema no tiene tanta importancia. Sabemos que, desde el realismo, el tema se convirtió en una cuestión secundaria.

Más importante que el tema era como éste era trabajado, y así, cuestiones relativas a técnica, al estilo y al concepto adquirieron más relevancia. Es esto lo que notamos en estos trabajos, como enseñaremos a la continuación.

### **V.2.2.4 Concepto**

Si comparamos estos dibujos de de Robert Wilson con las pinturas de Marc Quinn veremos que a pesar de la radical distancia que existe entre ellos, los dos al final, se encuentran en un dialogo dónde, la tónica es la cuestión relativa a los medios de representación visual. Es decir, la operación creativa de estos artistas encuentra en todo el aparato que conlleva la representación, el medio de desarrollarse.



Ilustración 92. Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta de color sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Así, para Robert Wilson, el concepto está volcado en el papel del dibujo, de las líneas y de las manchas que pueden generar en una composición, metáforas visuales, ilusiones y relaciones con el pasado.

Notamos esto, por ejemplo, en las siluetas que se repiten en los

dibujos. Son siluetas antiguas, de personajes que podrían pertenecer al siglo XVII.

Sin embargo, las manchas son abstractas, y cuando recubren una imagen, como la mano a la izquierda en la Ilustración 90, la recubren sin disfrazar su naturaleza de mancha, y sin querer remitirnos o describir la textura de la piel.

Para Marc Quinn, sus intereses pictóricos, aunque trabajados en estilo hiper-realistas, son más conceptuales, y se desarrollan bajo la forma de cómo la visión y la percepción identifica y opera con estos elementos.

Los dos artistas trabajan en esta red de relaciones que busca esclarecer o jugar con lo que es fundamental en naturaleza del proceso creativo: percepción y representación, medios técnicos y elementos de composición.

Para Marc Quinn, lo que le seduce es la mediación del artista que le permite manejar la apariencia visible de los objetos, convirtiendo el sistema de representación, en un sistema de inversión perceptiva, donde abundan las metáforas visuales y relaciones conceptuales.

Para Robert Wilson, la seducción está en los propios elementos que constituyen esta red de representación, y cuyo proceso de abstracción está presente en todo el proceso: desde el comienzo de la percepción de una forma (por ejemplo, una cara, con sus cualidades visuales y táctiles) y la inversión de esta forma observada en material gráfico-pictórico (las líneas que hacen el contorno de una cara, en este caso la silueta, los colores que remiten a la piel, etc).

Así, estos dos artistas juntos, nos enseñan los aspectos más profundos de la operación creativa, una vez que, cada uno a su manera, trabaja en la órbita de los fundamentos de la percepción y de la representación visual.

### **V.2.2.5 Conclusión parcial**

Notamos que este artista aunque operando con elementos tradicionalmente conocidos del dibujo, llega una renovación creativa a través del estilo y del concepto.

Los materiales empleados son todos conocidos, sin embargo, al conjugar abstracción con figuración el artista llega a un tipo de configuración visual que da continuas vueltas a los conceptos relativos a la percepción y la representación visual.

### V.2.3 JULES DE BALINCOURT



Ilustración 93. Jules de Balincourt. Your Technology Fails Us You Me, 2008.  
Óleo sobre panel, 183 x 152 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)



### V.2.3.1 Materiales empleados

En esta exposición Jules de Balincourt, trabaja con la técnica de pintura acrílica y óleo sobre paneles. Este artista emplea una variedad de técnica de aplicación de la pintura con la intención de comunicar ideas sobre la diversidad cultural y tecnológica que influyen en la vida contemporánea. Así, en función del tema tratado, la técnica cambiará y al final lo que notamos es, una uniformidad en las ideas e intereses y una discontinuidad técnica y estilística.

Por ejemplo, en la pintura de la Ilustración 92, "Your Technology Fails Us You Me", el pintor desarrolla un lenguaje abstracto dónde la pintura es aplicada de manera uniforme, generando un patrón casi decorativo. Las estrechas rayas de múltiples colores, cortan todo el lienzo acumulándose en la parte superior.

Los bordes son marcados con pequeñas letras geométricas, que describen el título del trabajo. Estas letras se parecen a los tipos de letras que muchas veces se puede mirar en pantallas de ordenadores. Todas ellas de distintos colores, están dentro de cuadrados, que también van cambiando de color. Cuando vemos la palabra "technology", nos damos cuenta de cómo la técnica empleada para este cuadro guarda similitudes, con la tecnología: apariencia fría e impersonal, aplicación de los colores sin dejar visible las marcas del pincel, acabado perfecto y uniforme.

Sin embargo, si comparamos esta pintura con "More Fetish Objects to Haunt Us", Ilustración 93, notamos como la técnica fue ahora, drásticamente cambiada. No notamos la apariencia fría e impersonal del trabajo anterior, al revés, el cuadro nos enseña todas las marcas del pincel o de otro instrumento que haya sido usado. La combinación entre los colores y las sutiles transiciones tonales, producen la sensación de una atmósfera caliente, iluminada y con un frescor que contrasta con la tensión mecánica del otro trabajo.

Esta pintura nos es abstracta, sino que figurativa, y enseña un conjunto de objetos de origen indiana con relaciones con la cultura africana. El aspecto evidentemente artesanal de los objetos, se refleja en la técnica que igualmente refleja el trabajo manual, lleno de energía física

y mental, que recubre el lienzo describiendo de forma muy estilizada los objetos, las personas y las partes de un paisaje. Aquí la técnica recuerda las *bad paintings* de Philip Guston (Ilustraciones 23 y 24), dónde la sensualidad del toque sirve para Jules de Balincourt, como medio para expresar las relaciones afectivas que el pintor desarrolla con el tema.

De esta forma notamos, cómo el proceso creativo de este artista está volcado en la relación tema-técnica, dónde uno da la tónica para el otro. Es decir, el proceso creativo de este artista, se hace simultáneamente a través de los estímulos ofrecidos por un tema, que despertarán la investigación y las posibilidades técnicas más adecuadas para representarlo.

En este sentido el artista se queda libre para operar en una gama muy amplia de temas, y al mismo tiempo desarrollar o investigar un abanico de técnicas para ajustarse este conjunto de ideas o conceptos que aporta.

También en este caso, la técnica y el conocimiento de la historia del arte, no sirven como una forma de volver al pasado para rescatar o reactualizar una forma antigua de expresión, sino que sirve que para apoyar los continuos movimientos del pensamiento del artista, siempre muy atento, a los cambios sociales, morales y económicos que hacen parte de cultura mundial.

#### **V.2.3.2 Composición, colores y texturas**

La composición en estos trabajos, también guardan relaciones con la forma como se emplea los colores, puesto que el artista expresa a través de este conjunto de relaciones, las ideas que le llevaron a producir determinado trabajo. Por ejemplo, en la pintura representada en la Ilustración 93, "Your Technology Fails Us You Me", la pintura aparece como que enmarcada en los bordes verticales derechos e izquierdos, con las letras que describen el título.



Ilustración 94. Jules de Balincourt. More Fetish Objects to Haunt Us, 2008.  
Óleo sobre panel, 20 x 25 cm.. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Al centro notamos las innumerables las líneas, los pequeños puntos y los pequeños cuadrados en rosa, azul, negro gris que rellenan el espacio, como se fueran hilos de comunicación, generando un patrón de texturas, cuyos signos metaforizan todo un proceso de conexiones y trayectorias.

Estas conexiones pueden ser virtuales (hechas a través de la red o a través de la tele o a través del móvil) y representan la traducción de los impulsos magnéticos, en símbolos diversos, que son al final, formas de comunicación. Así, el artista organiza la composición a través de

elementos que puedan sugerir estas ideas, empleando imágenes acordadas con el tipo de idea que quiere expresar.

La composición central de este cuadro, está llena de formas abstractas, que sin embargo, sugieren los elementos físicos y concretos de la tecnología, aunque remitiéndonos al universo virtual de las operaciones en la internet o al conjunto de aparatos mecánicos que tenemos alrededor.

La composición en la pintura “More Fetish Objects to Haunt Us” (Ilustración 94) es totalmente distinta. El trabajo anterior, es vertical, y las líneas de fuerza, son también verticales en su mayor parte. El conjunto de líneas y pequeños cuadrados generan un nivel muy alto de tensión pictórica, de modo a garantizar el impacto visual de la obra Sin embargo, en esta otra pintura (Ilustración 94), los elementos de la composición se ajustan al formato horizontal del lienzo. La composición se organiza en imágenes de esculturas africanas y detalles de un paisaje, que tienen en el color azul claro, el medio de unificarse, sugiriendo una atmósfera de calma y tranquilidad.

No encontramos aquí un punto visual fuerte o de acumulación de elementos, como se fuera la cumbre de las fuerzas creativas en tensión, puesto que cada objeto descrito cede a través de la atmósfera, que unifica la composición, espacio para el otro elemento.

Así, un objeto se sucede al otro, de la misma que las gradaciones tonales de los negros, cambian gradualmente en los azules más claros, hasta alcanzar las notas vibrantes de los blancos. Las transiciones entre los tonos son muy suaves, y la textura general de la composición, es la textura de los trabajos artesanales, llenos de las marcas del hacer manual, y también está cargada de áreas de transparencia que inundan de luz el espacio pictórico.

El color azul, es por sí sólo, muy tranquilo, y aunque siendo un color frío, el acabado no lo es. Así en acuerdo con el tema, el artista produce un patrón de texturas que nos remite a esta idea de objetos mágicos, en una atmósfera de fantasía y de cierta ingenuidad.



Ilustración 95. Jules de Balincourt. *Getting To No France*, 2008. Óleo y acrílico sobre panel, 244 x 305 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Por lo tanto, es imposible para Jules de Balincourt separar tema, composición, forma y colores. Al final, como ya hemos dicho, sus trabajos invierten en una calculada falta de estilo, puesto que la adopción de un u otro tema o técnica, exige la adopción de un u otro estilo. El juego creativo de este artista, se vuelca así, en la experiencia desarrollada a través de una gran cultura visual que le permite cambiar de un cuadro a otro todo su arsenal estilístico y técnico.



Su dominio del contenido, y las exigencias internas que le conducen a estos cambios, garantizan la vitalidad expresiva de los cuadros, además de no resultar en una copia vacía, los posibles métodos o técnicas por otros pintores desarrollados.

Así, cada cuadro es un hito, que exige una investigación previa de las formas, técnicas y composiciones que mejor se adaptan a las ideas que el artista pretende comunicar.

### **V.2.3.3 Concepto y tema**

Como hemos visto, el concepto o tema de un cuadro de Jules de Balincourt, es el elemento que va a conducirlo a través del uso de los materiales, de la técnica y de todos componentes pictóricos de una determinada obra. De ahí resulta, que a través de la variedad de temas el artista desarrollará una variedad de métodos.

En la Ilustración 95, "Getting To No France", notamos como eso vuelve a ocurrir. En el mapa de Francia, el artista demuestra como el desplazar y las posibles formas de comunicarse, o de relacionarse están viables en el mundo cuya tecnología permite los viajes y las comunicaciones a través de teléfonos, ordenadores, trenes, aviones, barcos etc.

Aquí el artista nos enseña como el mapa de Francia es de hecho, por un lado, un mapa de desplazamientos y de integración geográfica, pero por otro lado de generación de conflictos y de tensiones, puesto que este flujo de movimientos, alberga en su seno, las dualidades y contradicciones sociales. Así, nos parece, el tema de sus trabajos en general, es el tema de multiculturalidad, presente en el mundo actual.

Las Ilustraciones 93, 94 y 95, enseñan cómo la comunicación es hoy una posibilidad de unión por un lado, pero de generación de conflictos por otro. El mundo actual, está todo comunicado, y la facilidad de desplazamientos es un hecho irreversible, lo que produce continuas migraciones, que pueden cambiar la faz cultural de un país o ciudad. La

Ilustración 94, "More Fetish Objects to Haunt", enseña este proceso de hibridización cultural, empezado por Gauguin en su huida al Taití, adoptado posteriormente por Picasso en el desarrollo del cubismo, y que siguió afectando, no sólo la historia del arte, sino que la vida de los hombres.

La mezcla de estilos, técnicas y recursos compositivos que notamos en la obra de Jules de Balincourt, es un reflejo de esta mezcla de culturas, que invadiendo y esparciéndose por el mundo, invadió el universo del arte, siempre muy sensible a los cambios sociales.

Así, notamos que la operación creativa de este artista, se alimenta de este proceso mundial que señala la faz de la multiculturalidad, ofreciendo al artista la posibilidad de por lado, reflexionar y constatar los cambios (sociales, morales y geográficos) de ahí derivados, y por otro exponerlos bajo la forma de un arte, cuyos temas y conceptos son la fuente de investigación de los medios expresivos adoptados.

#### **V.2.3.4 Conclusión parcial**

Jules de Balincourt trabaja con las técnicas tradicionales de pintura en óleo y en acrílico. La originalidad de su operación creativa está en los temas y conceptos que le permiten manejar de forma distinta los materiales pictóricos.

Estos conceptos que se relacionan con los procesos de desarrollo de la civilización contemporánea en medio a multiculturalidad, confieren a sus trabajos una nueva dimensión donde estilos y técnicas sirven para plasmar y traducir a través de la pintura una situación mundial inédita en términos de comunicación e información, desplazamientos y medios de transporte, que al final rompen con los límites de las barreras geográficas, éticas y estéticas.

#### IV.2.4 SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA



Ilustración 96. Sandra Vázquez de la Horra. I still Hating Clowns, 2008.  
Grafito sobre papel y cera, 77 x 56 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)



### V.2.4.1 Materiales empleados

Sandra Vásquez de la Horra trabaja en esta exposición con dibujos hechos con grafito sobre papel además de usar la cera. Los formatos no son muy grandes, al revés son pequeños, a la excepción del dibujo representado en la Ilustración 96.

La técnica del dibujo, emplea aquí métodos de concepción creativa que tienen clara relación con ciertos artistas americanos de la década de los años 60, como el grupo *Hairy Who*, o el artista Ed Paschke (Ilustración 20). En este sentido, la artista opera a través de una generación de imágenes que conjuga elementos del *Art pop*, con otros de origen surrealista, haciendo deliberado uso de referencias sexuales, como medio de promover un discurso que incluya en el mundo del arte, los territorios del grotesco, del sádico y del perverso.

Así, los dibujos tienen rasgos de objetos hechos sin el interés de producir un trabajo muy exquisito o técnicamente muy elaborado. De esta forma, la técnica se ajusta al tema general de los trabajos, manteniendo un eslabón entre forma y contenido. Por eso vemos marcas de trazos que fueron borrados, ajuste de líneas que fueron reforzadas, partes inacabadas y otras más elaboradas.

La artista de hecho saca partido d estos recursos, pero no quiere como Robert Wilson, establecer relaciones de orden representacional, sino que usar los medios gráficos como forma de comunicar el desajuste social, que al final genera obras que reflejan estos mismos desajustes. Por ejemplo, en “I still Hating Clowns” (Ilustración 96) la forma de usar el grafito es deliberadamente antiartística, puesto que, si por un lado la forma tiene mucha fuerza, por otro, la composición parece vacilante, y la imagen principal también es confusa y tiene partes del cuerpo borrado.

Esta técnica creativa, se relaciona con el malo dibujo. Es decir, la artista quiere convencernos de no sabe dibujar y rescatar así, la espontaneidad de los dibujos libres del aprendizaje académico o tradicional. Así, su proceso de trabajo se desarrolla en el sentido del hacer y deshacer, construir y destruir, sugerir pero nunca afirmar. La duda que produce, es la clave de sus imágenes y también de su técnica.

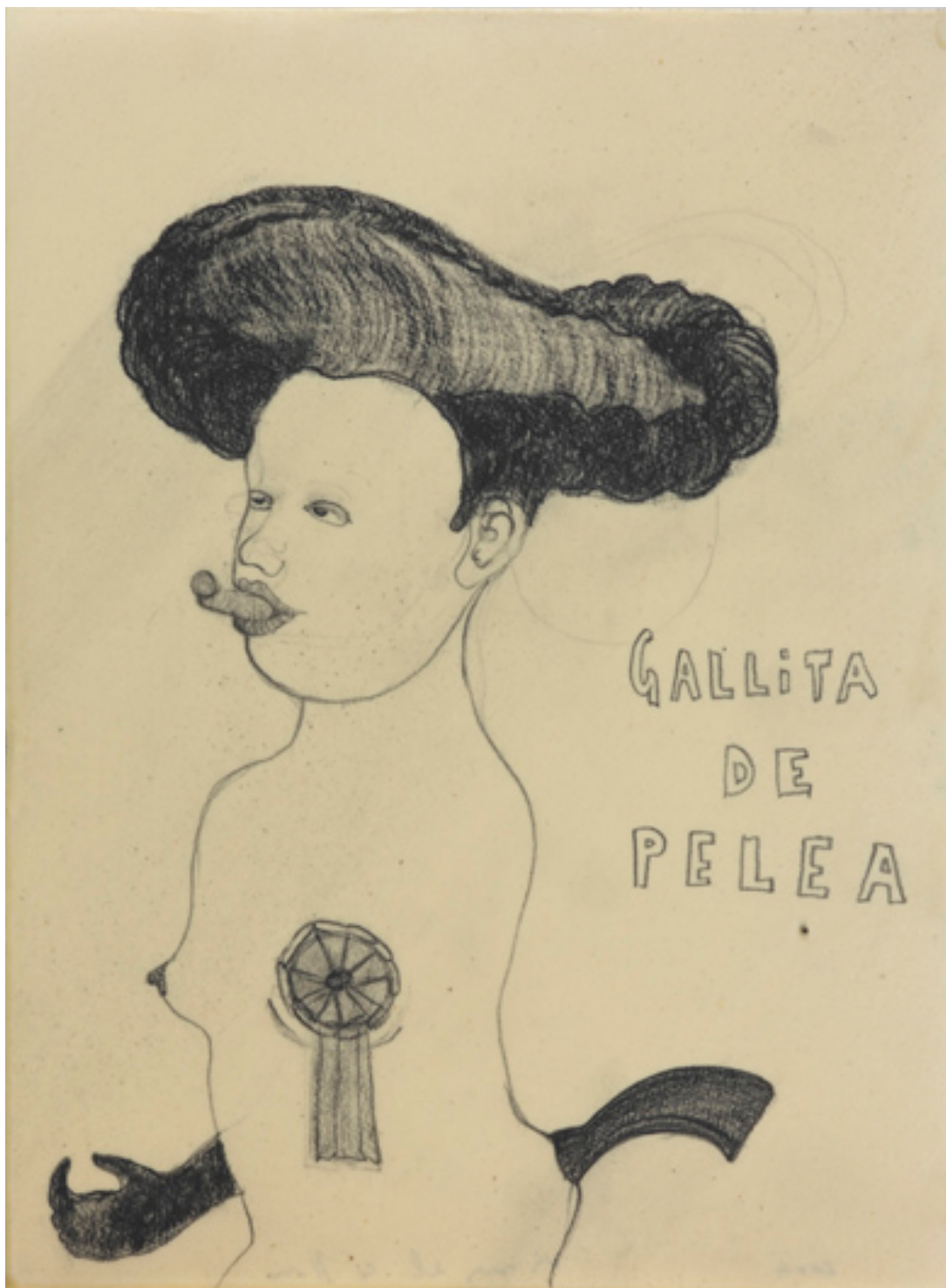


Ilustración 97. Sandra Vásquez de la Horra. Gallita de Pelea, 2009. Grafito sobre papel encerado, 38 x 28 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

Como no tenemos elementos tajantes para decir, “sí ella sabe dibujar”, quedamos siempre pensando, “qué malo dibuja”, sin embargo, su originalidad está en proponer esta afirmación, puesto que Sandra Vásquez, al revés, por ejemplo de Sandra Gamarra (Ilustraciones 64 y 65), señala la dirección del camino equivocado en la vida.

Así, ella introduce en el arte, el mismo discurso de los Dadaístas que veían el absurdo en el arte como un mero reflejo del absurdo que percibían en la vida.

Entonces, su técnica se desarrolla en el sentido de producir equívocos técnicos, que de hecho pueden ser un hito, para un artista que tiene un equipaje formal estructurado bajo la enseñanza tradicional.

#### **V.2.4.2 Composición, colores y texturas**

Como hemos dicho, Sandra Vásquez de la Horra, opera dentro del territorio del extraño y emplea una técnica que refleje este territorio. Si comparamos estos dibujos, con los dibujos de Robert Wilson (Ilustraciones 90, 91 y 92) queda muy clara la diferencia entre los dos tipos de lenguaje. Sandra Vásquez de la Horra eliminó todos los colores, trabajando exclusivamente con el negro. Al hacer eso, lo que quiere es eliminar toda la posibilidad de agrandar o seducir a través de un “colorido bonito”. La perversidad de sus temas debe de hacerse sentir en el despojamiento de sus elementos visuales.

Por eso, las composiciones también son siempre muy extrañas. Por ejemplo, en “La perra” (Ilustración 98), una mujer con una máscara está arrodillada al piso, y tiene una de sus piernas levantada. En este punto la composición está cortada, y no sabemos si existe alguien (por detrás) que esté levantando la pierna. La parte de arriba y la lateral izquierda de la hoja de papel está vacía, mientras que en la lateral derecha y en la parte de bajo, se concentran las informaciones visuales.

La parte del cuello y del pecho, recibe un acabado más oscuro, que establece una relación con el título escrito abajo: La perra. Esta figura no

serviría siquiera para componer un cartel puesto que está totalmente desequilibrada en la composición. Este mismo recurso se repite en la Ilustración 96, sin embargo en la Ilustración 97, los grupos de negros equilibran la composición, en que enseña el cuerpo casi que en silueta y el título muy suave a la derecha.

En todos estos dibujos, la textura de los materiales sirve para comunicar la idea de crudeza y de aspereza. Es decir, la naturaleza cruda del grafito o de la cera no trabajada, refleja la crudeza y crueldad de la escena.

Como la artista llama la atención para este aspecto del material usado (grafito o cera), con su naturaleza expuesta, sin disfraces, nuestra percepción coincide con la realización y forma de presentación final del trabajo. La textura del papel, es muy importante puesto, que enseña la cualidad vacía y pobre de este universo.

La fragilidad de los personajes está igualmente expuesta en la fragilidad de una hoja de papel: fácil de ser obtenida, barata y que por eso puede pasar de mano en mano. Así, la composición y las texturas de los materiales se ajustan a los propósitos estéticos, que también operan en el universo del feo, del desagradable y del mórbido.

#### **V.2.4.3 Tema**

El tema que Sandra Vásquez de la Horra emplea en sus trabajos es lo de la figura humana. Hombres y mujeres son representados en distintas situaciones que como veremos abajo, sirven como vehículo para el desarrollo de los conceptos que estas situaciones conllevan. Así, tema y concepto aparecen unidos, puesto que, si por un lado la artista propone ampliar los temas del arte, por otro lado, estos nuevos grupos temáticos también generan nuevas teorías y conceptos.



Ilustración 98. Sandra Vázquez de la Horra. La Perra, 2009, Grafito sobre papel encerado, 35 x 25 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

#### V.2.4.4 Concepto y figuración

El uso de la figuración para Sandra Vásquez de la Horra es de fundamental importancia, puesto que su universo conceptual se aloja en las situaciones más degradadas a las que puede estar sometido el hombre. Sus figuraciones mezclan técnicas surrealistas, puesto que sacan los objetos de sus usos habituales, además de enjertarlos con la figura del hombre, produciendo imágenes híbridas.

Así, sus personajes viven en un mundo insólito, en situaciones inesperadas, cargadas de ácida ironía. Notamos que la artista no se preocupa en juzgar a sus personajes, lo que quiere es simplemente presentárnoslos, como una forma de vida más. Una forma de vida, sin duda urbana, que como los artistas, lucha por sus derechos a libertad, al uso libre de su cuerpo y a la manifestación de la diversidad humana. Por ejemplo, en “La Perra” (Ilustración 98) el título nos conduce a un juicio de valor en relación al personaje.

La mujer, así relacionada con el título, es presentada como una mujer objeto, apoyada con las manos y con las rodillas, como un perra, está totalmente reducida al nivel de los animales, y como un ser irracional es al final, víctima de sus impulsos sexuales, aquí presentados en su forma más degenerada y destructiva. Para Sandra Vásquez de la Horra, la sociedad vive en un estado enfermizo, que por ello, ha generado comportamientos que reflejan este estado.

No obstante, al presentarnos estas vidas extrañas, la artista entra en el universo de las figuras distorsionadas, que son al mismo tiempo vehículo para expresar la amplitud del comportamiento humano, que conlleva conceptos de lo Bueno y de lo Malo, de lo saludable y de lo enfermo, de lo racional y de lo irracional, de lo ordenado y de lo caótico.

Así, somos forzados a repensar no sólo nuestras vidas, sino la vida, que resulta siempre sorprendente, presentándonos nuevas proposiciones éticas que rompen las reglas establecidas, confrontándonos con los *tabús* generados al largo de los siglos.

La artista entra en este mundo, para presentarnos el universo de humanidad gastada cuyo valor moral es equivalente al valor de una hoja de papel barato. De ahí, notamos la relación entre la figura distorsionada, con el tema y el tipo material.

El papel barato se relaciona con la falta de valor de la vida, la distorsión, con el comportamiento humano y por lo tanto con el tema: la figura humana. Al final, la obra de esta artista parece un documental artístico, dónde podemos apreciar la forma como la naturaleza humana puede rebajarse a lo nivel de los animales haciéndose así estúpida, puesto que desprecia las posibilidades que distinguen los hombres de los otros seres.

No obstante, somos también llevados a pensar sobre la condición humana, sobre nuestros prejuicios, sobre las formas de vida que se apartan o se acercan a la nuestra, y de cómo la sociedad se compone de estos círculos de comportamientos que sirven sobre todo para separar en lugar de unir a los hombres.

#### **V.2.4.5 Conclusión parcial**

Como hemos visto, Sandra Vásquez de la Horra emplea materiales tradicionales trabajando con imágenes distorsionadas de la figura humana. La originalidad de sus trabajos está en el tema y en los conceptos, que le permite presentarnos nuevas propuestas conceptuales, aportando una visión más amplia sobre la condición del hombre.

La artista trabaja con materiales y técnicas conocidas del dibujo. Sus figuras, como hemos señalado guardan relaciones con el tipo de arte producida en Estados Unidos en la década de 60. La originalidad de sus proposiciones está sobre todo en los nuevos grupos temáticos que abraza.

Así, la artista genera nuevos conceptos en arte que amplían las posibilidades de trabajo, en la medida que expanden los límites de lo que se puede considerar como siendo objeto de interés artístico.





## CAPITULO VI

### GALERÍAS DE LISBOA

#### GALERÍA 111

ANTÓNIO OLE  
RUI PEDRO JORGE  
PAULA REGO

#### GALERÍA FILOMENA SOARES

JEAN-MARC BUSTAMANTE  
JOSÉ PEDRO CROFT  
GHADA AMER & REZA FARKONDEH

## **VI.1 GALERÍA 111**

**Directores:** Rui Brito y Maria Arlete Alves da Silva

## **VI.2 RESUMEN**

En la Galería 111 empezamos el análisis de las obras expuestas en Portugal, buscando establecer las relaciones que estas obras tienen con el pasado remoto o cercano y sus relaciones con el momento actual en el arte

## **FERIAS**

Arco Madrid, Arte Lisboa, Espacio Atlantico (Vigo, España), Art Cologne (Colonia, Alemania), ArtBasel (Miami Beach, E.U.A.)

Fundada en 1964, por Manuel de Brito, lleva más de cuatro décadas actuando con un programa de exposiciones que incluí los más representativos artistas nacionales e internacionales. Desde 2000, dispone de tres espacios de exposición distribuidos entre Lisboa y Oporto.

## **VI.3 ARTISTAS ANALIZADOS**

ANTÓNIO OLE  
RUI PEDRO JORGE  
PAULA REGO

## VI.1.1 ANTÓNIO OLE



Ilustración 99. António Ole. Cadernos de Bordo III, 2007. Collage sobre papel, 100 x 70 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

### VI.1.1.2 Materiales empleados

António Ole trabaja con gran variedad de materiales: collages empleando papeles, pedazos de yeso desconchado de paredes, *asemblages* en que usa objetos cotidianos como puertas de metal, ventanas, puertas y objetos encontrados.

Esta variedad de materiales viene asociada a una necesidad de plasmar en la materia pictórica sus impresiones y experiencias personales. Como si fuera un periodista de su propia vida y de su entorno, este artista desarrolla un discurso en que todo grupo de materiales empleados funciona como recurso para comunicar la experiencia íntima que mantuvo en determinada situación o con determinado objeto.

Así, los materiales son fundamentales para el proceso creativo de António Ole, pues son a la vez, los elementos que guardan los sentimientos, temas o ideas que motivaron la ejecución de un determinado trabajo, y son también los elementos que generan y organizan la trama pictórica.

Podemos decir que los materiales utilizados en trabajos como *Sedimentos III*, 2004 (Ilustración 100) son el verdadero motivo de la obra e inseparable de su concepto. En este trabajo tenemos clara la respuesta emocional del artista hacia cosas sencillas. Las capas de pintura, débiles, viejas, usadas, si valor captan la atención de una sensibilidad vuelta para lo común y sencillo.

Por lo tanto, los grupos de materiales distintos se funden con los grupos de ideas que se pretende comunicar, formando un todo integrado. De esta experiencia e intimidad con los materiales, Ole saca las propiedades más intensamente poéticas que cada cosa u objeto puede ofrecer.

El resultado es al final una mezcla de documental y lirismo, puesto que, si por un lado reconocemos cada cosa tal como se nos la presenta

(puerta, fotografía, trozos de yeso desconchado de paredes, ventana, etc) por otro lado, están sometidas y organizadas en estructuras de asociaciones tan subjetivas que solamente vemos el universo interior del artista, plasmado en texturas, colores y formas tan diversas como lo son los materiales utilizados.

#### **VI.1.1.2 Composición, concepto, colores y texturas**

En función del gran número de materiales empleados en sus trabajos, notamos igualmente una gran variedad de colores y texturas, organizadas en composiciones que si, por un lado guardan relaciones con estructuras constructivistas y del Pop art, por otro lado se asocian con imágenes del arte informal.

Esta diversidad en la composición señala la clase de ideas o sentimientos, despiertos en el artista por cada material, como si éste exigiera o impusiera al artista, la forma en que debería ser manipulado en determinado trabajo. En este sentido, consideramos imposible separar el concepto de los materiales, y por lo tanto, de la composición. En la obra de António Ole, estas cosas vienen tan integradas que a menudo, separarlas significa romper el propio análisis, corriendo el riesgo de generar un texto incompleto.

Por ejemplo, en *Cadernos de Bordo III*, 2007 notamos cómo varios rectángulos de distintos colores van yuxtaponiéndose, produciendo una composición en que si, por un lado, la organización nos recuerda las estructuras constructivistas, por otro lado, nos hace recordar los mecanismos empleados por Rauschenberg como recurso para asociar en un mismo campo visual las más diversas imágenes y contenidos emotivos.

Es evidente, que en este caso, António Ole se acerca al Pop art, puesto que el grupo de imágenes nos enseñan parte del universo personal que envuelve al artista. Notamos esto en el propio título, *Cadernos de Bordo III*, que nos remite al concepto o idea del viaje hecho por el artista,

y que hizo de su trabajo una traducción poética de las cosas que vio en el trayecto.

Este trayecto, deja ver los contrastes de un mundo que conjuga entre otras cosas, belleza natural con exclusión social. Así, el concepto fundamental es el del artista como observador del mundo, del artista que mira con profundidad a todas las cosas y saca entre ellas, relaciones que otra persona no sacaría. Volvemos por lo tanto a la idea del artista como perteneciente a una suerte de periodista, que realiza una obra como si fuera un documental, o un testigo de su época y del lugar en que vive. Por lo tanto, todos los elementos de los cuadros concentran informaciones sobre un tipo de realidad que fascinó, atrajo o sedujo al autor en algún momento de su vida.



Ilustración 100. António Ole. Sedimentos III, 2004. Pedazos de yeso de pared desconchado pegados sobre papel, 51 x 41 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

En este sentido, la composición de *Cadernos de Bordo III* se organiza, con grupos de rectángulos, que guardan mensajes individuales, opuestos en relación a lo que comunican, pero íntimamente relacionadas con el involucramiento afectivo o emocional del autor. Por ejemplo, arriba vemos cuatro rectángulos: amarillo, rojo, azul y negro. Los de color amarillo y rojo se asemejan a alfombras, pero son papeles con dibujos y caracteres escritos en lengua oriental.

En el extremo derecho vemos el rectángulo azul coronado por otro, que es una fotografía en blanco y negro. Integrando todos ellos, las imágenes de dos peces, que flotan o nadan sobre estas imágenes. Abajo y al centro, un nuevo grupo de rectángulos completa el discurso pictórico: una vista aérea en el centro en color blanco y a su lado una estampa japonesa, luego abajo a la izquierda, unas conchas dentro de un rectángulo negro y a su lado derecho, un pequeño rectángulo rojo hace la conexión con la fotografía de un muchacho negro en una vía de tren.

Notamos que este grupo de elementos, forman parte del universo de interés del artista, las relaciones emocionales o estéticas que tiene, no sólo con estas imágenes sino también con lo que todas ellas representan. Por lo tanto, separar el contenido visual de las formas, de los colores y de las texturas es, en este caso, impensable, puesto que encontramos aquí, un discurso que además de estético es en cierta medida, político. Político, no porque denuncia o ataca a un sistema social, sino porque nos lo presenta, dejándonos libres para reflexionar, sobre una contradicción que afecta a todos.

Si miramos ahora la obra *Sedimentos I*, 2004, hecha con placas de yeso despegadas de fachadas de casas, tenemos la sensación de cuán lejos está de las intenciones de la obra anteriormente analizada. Sin embargo, esta sensación es más aparente que real. Aunque no operando con imágenes de objetos identificables, como las figuras de los peces, la del muchacho, la de las conchas etc, y produciendo un trabajo totalmente abstracto y más claramente relacionado con la poética del arte informal (como el arte de Burri o Tàpies) o incluso el Nuevo Realismo de Arman.

Sin embargo, al final, lo que queda es la idea del artista como testigo, del artista que mira hacia las cosas, y en este caso al tiempo. Así, *Sedimentos I*, es una rica tela de recuerdos que se suman y se pierden en paredes que guardan vidas e historias. Es decir, estos desconchones que se parecen a la tela de una ropa vieja, muy usada y lista para ser tirada, es en realidad, un grupo de materiales muy concretos, contruidos por el más inmaterial e imperceptible de los agentes: el tiempo.

En este caso, las texturas y colores son producidos de forma casi accidental y la composición, es el resultado de la sensibilidad ante este tipo de belleza. La belleza de lo transitorio, de las cosas que revelan la acumulación en capas de materiales que se agregan a lo largo del tiempo, y que también por su causa se deshacen, haciendo evidente la naturaleza contradictoria y mutable de todas las cosas.

Como podemos notar, el concepto surge nada más mirar a los materiales y sus características. Así, las texturas y colores son inseparables del concepto que la obra genera: el paso del tiempo, la ambigüedad que ello conlleva, como, por un lado la destrucción de las cosas y la muerte, y por otro lado el desarrollo de la vida y la construcción de innumerables cosas, entre ellas la propia madurez de la obra de arte.

### **VI.1.1.3 Tema, figuración y abstracción**

Si por un lado observamos que el concepto en la obra de António Ole viene dado por con los materiales y sus características, por otro lado, observamos cómo el tema, surge junto con el estilo: abstracto o figurativo.

Por ejemplo, en *Caderno de Bordo III*, el tema es el viaje, sin embargo otras tantas cosas son añadidas a este tema, entre ellas la continua imposibilidad de encontrar la unidad en un medio marcado por la desigualdad.



Así, el viaje como tema, nos presenta la mirada profunda que reconoce en las cosas el desequilibrio y algo de la angustia de estar en el mundo. Por eso sus figuraciones, aunque bonitas y guardando ciertos elementos decorativos nos llevan a reflexionar sobre aspectos de una existencia que va mas allá de la apariencia exterior y tangible.

En este sentido, Caderno de Bordo III, además de mostrar un viaje concreto, con objetos recogidos en los posibles sitios en que estuvo el artista, no deja de ser un viaje intelectual, que organiza estos objetos de modo que producen un efecto que aunque estético y lúdico, no deja de contener reflexiones sobre los caminos desiguales que cada uno es forzado a recorrer en la vida.

En Sedimentos I, la abstracción se adapta al tema: las capas de elementos que nos dan la idea del paso del tiempo. En este caso, el artista actúa como un geólogo que estudia las distintas formaciones de la roca para mirar hacia atrás. Estos trozos de desprendidos de pintura contienen y forman parte de una realidad desplazada cuya materia se impone a la visión, sin embargo, esta misma materia nos remite a una realidad inmaterial, invisible e intangible: el tiempo.

#### **VI.1.1.4 Conclusión parcial**

En el caso de António Ole notamos que el artista opera integrando varias fuentes estilísticas y conceptuales. Por un lado, emplea recursos del Pop Arte, sobre todo la forma de componer que se observa en obras de Rauschenberger y por otro lado, desarrolla trabajos en que adopta elementos que forman parte del arte informal.

Así, nos parece que a este artista le interesa todo un amplio grupo de imágenes figurativas o abstractas cuyo fin es revelar partes de su mundo interior.

Por lo tanto, el arte y el proceso creativo en este caso se relacionan con la capacidad de organizar elementos estéticos conocidos, adaptados o cambiados en función de impresiones y vivencias propias.

## VI.1.2 RUI PEDRO JORGE



Ilustración 101. Rui Pedro Jorge. Caravela portuguesa, 2009. Técnica mixta sobre tela, 170 x 135 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

### **VI.1.2.1 Materiales empleados**

Este artista trabaja con técnica mixta sobre tela y acrílico sobre papel en grandes y pequeños formatos. El uso de la técnica mixta le permite producir pinturas en que la atmósfera suele estar cargada de distintos patrones que construyen el espacio pictórico. Este espacio, identificado con el espacio natural en que nos movemos, refleja la multiplicidad de elementos que allí habitan, haciendo del lienzo el soporte ideal para investigar la naturaleza mutable del ambiente natural.

Su operación creativa tiene, por lo tanto, relación con la forma en que los objetos, los elementos de la naturaleza y el espacio en sí mismo son a la vez, un único y mismo elemento que debe ser captado por el trabajo del artista. El trabajo de emplear la pintura como medio de marcar los tonos, valores cromáticos y relaciones espaciales entre distintos elementos le permite generar una gran variedad de ambientes, acercándole a un tipo de paisaje casi surrealista en que las cosas tienen una importancia propia y se afirman dentro de una individualidad única, rompiendo así con el sistema habitual de representación.

Por ello la pintura es resultado de grupos de masas pesadas, densas, compactas y uniformes que chocan contra grupos de partículas, trozos y fragmentos de color. Es de este contraste que combina visión dilatada con rigor en los detalles que nace la tensión de sus obras y abre camino para el surgimiento de elementos que si por un lado son cómicos, jocosos y anecdóticos, por otro son trágicos, pesimistas y marcadamente sombríos.

### **VI.1.2.2 Composición, colores y texturas**

Como hemos comentado arriba, las composiciones de Rui Pedro Jorge alternan amplias áreas de color, compactas y uniformes, con áreas fragmentadas, llenas de partículas y elementos aislados.

Si miramos *Caravela Portuguesa*, 2009 (Ilustración 101) nos damos cuenta de este tipo de procedimiento. Las partes superior e inferior del

cuadro, forman dos franjas o marcos que contienen el espacio central lleno de fragmentos y trozos de elementos raramente identificables. Trabajando con una paleta muy reducida, los colores también son tratados en términos de contrastes por área.

Así, los tonos fríos de verdes, azules, grises, blancos y negros, ocupan la mayor parte de la composición, que luego es recortada por la gran mancha amarilla en la parte inferior del lienzo. Este color amarillo, responsable de cierto carácter anecdótico, sostiene toda la composición y la empuja hacia al fondo, generando planos más cercanos y otros más lejanos.

El amarillo gracioso y algo cómico, también marca la diferencia de atmósfera que surge en la parte central de la composición: colores oscuros, formas que se deshacen, trozos de árboles, arbustos que se agitan en un juego amenazador. El navío, pieza mórbida y fúnebre como un ataúd sigue su viaje, agitado en medio de este grupo irreconocible de cosas que como una marea se lanzan unos contra otros.

Al ajustar un tipo de mecanismo que conjuga la repetición de recursos técnicos en toda la composición, el artista logra un sentido de unidad, no obstante trabajar con gran variedad de elementos. Eso ocurre en la medida en que trabaja grandes áreas de colores fríos, contra un pequeño espacio de color cálido (amarillo) y luego, grandes áreas compactas y uniformes, contra otras fragmentadas y llenas de elementos.

Lo mismo ocurre con las texturas que genera este tipo de procedimiento. Observamos áreas lisas en una superficie continua y luego otras que se parecen a una jarra rota, que ha dejado sus restos esparcidos, como se fuera un material craquelado.

Algo muy parecido notamos en *Bolotas para Porcos*, 2010 (Ilustración 102).

Un amplio y uniforme espacio azul ordena toda la composición y sirve de soporte para ella. Este azul va desplegándose en otros tantos tonos fríos, que generan una suave cadencia de grises, verdes claros y lilas

que preparan el pasaje más vigoroso impuesto por los tonos de marrón. Esta cadencia es también indicio de la fragmentación que está por surgir, y que es lo que ocurre con la gran mancha verde central, cuya fuerza visual, concentra en su órbita todos los demás fragmentos dispersos y esparcidos en la composición.



Ilustración 102. Rui Pedro Jorge. Bolotas para porcos, 2010. Técnica mista sobre tela, 116 x 89 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

Así vemos repetida la estrategia de ajustar grandes contrastes de colores fríos y calientes, con amplias áreas vacías, abiertas y con acabado uniforme, en contrastes con otras áreas cerradas, llenas de fragmentos que sirven de apoyo visual y llenan el vacío espacial. También aquí se repiten los contrastes entre la suave, alegre y tranquila zona de colores

que forman la escala de los azules, lilas y verdes, hasta llegar a los tonos opresivos de los verdes oscuros, marrones y negros.

Es decir, el artista encuentra en este tipo de mecanismo el lenguaje característico de un estilo, que va alternando grandes áreas y formas amplias, con otras tantas áreas más pequeñas de formas diminutas.

Así, como hemos podido notar, de este juego surge un innumerable grupo de texturas, cuya factura transita sobre este perpetuo manejar de objetos y visión dilatada, con otro grupo de objetos y visión microscópica.

### **VI.1.2.3 Figuración, abstracción, tema y concepto**

En estas pinturas notamos que el autor trabaja sobre todo dentro del sistema de representación que nos permite identificar los distintos componentes de sus paisajes. Por lo tanto la figuración tiene un peso relevante en estos trabajos, puesto que es responsable de la definición visual que nos permite reconocer los distintos objetos en cada composición.

Sin embargo, las pinturas asocian a las partes figurativas otras partes totalmente abstractas, y el resultado es al final, un trabajo que flota entre abstracción y figuración, aunque con predominio de esta última. Así, vemos que el tema de sus trabajos es evidentemente el paisaje, con o sin la intervención humana.

Este tipo de paisaje parece tener sus orígenes en los paisajes *fauves* de Gauguin. Encontramos en ellos algo del delirio cromático que fuerza la sensibilidad como recurso para causar impacto. Sin embargo, la tónica es la de un sentimiento pesado que sucumbe a las fuerzas contradictorias de la naturaleza. Así, el concepto que se nota por detrás de este tema es el de una naturaleza que conjuga fuerzas y energías opuestas: si por un lado nos permite ver la gracia, alegría y tranquilidad en una parte del espacio natural, por otro lado nos enseña sus aspectos más sombríos, devastadores y asustadores.



En este sentido, sus lienzos son alternancias no sólo de facturas o acabados distintos, sino también, alternancias en los modos de sentir y de ver el entorno natural. Para este artista el paisaje externo a nosotros, casi se identifica con nuestro paisaje interno y por lo tanto con la propia vida.

Es decir, tal como la vida, tal como nuestros estados de espíritu, el paisaje cambia continuamente. No podemos ver la vida como una línea recta en que todo sea constante todo el tiempo. A la alegría se sucede la tristeza, a la fascinación la decepción, a la salud la enfermedad, al placer el dolor y por fin a la vida, la muerte.

Rui Pedro Jorge opera dentro de este grupo de conceptos, sin embargo no ofrece de esta constatación un mensaje desilusionado, más bien un mensaje optimista, puesto entiende la vida como todos estos grandes grupos de contradicción que se integran, y de esta integración brota la energía vital que anima y sostiene la propia existencia.

Tomemos como ejemplo esta dos pinturas: *Caravela Portuguesa*, 2009 y *Bolotas para Porcos*, 2010 (Ilustración 101 y 102). En la primera pintura, vemos la carabela en medio de un paisaje que como ya comentamos alterna distintos tratamientos a nivel de colores, acabados y texturas.

El artista se complace en describir todo el espacio natural, con sus planos más profundos en contraste con el primer plano en que se destaca una franja amarilla. Vemos que el paisaje aunque lleno de formas extrañas, raras e indiscernibles, se agita y comunica una vitalidad que llega a lo anecdótico.

La franja amarilla tiene algo de imágenes de cómic y el navío nos recuerda imágenes de ilustraciones de libros de historia. Sin embargo, junto a estos elementos, fragmentos verdes, azules, grises, negros y blancos vibran alrededor elevando la tensión pictórica.

El navío sigue su camino, aunque inseguro, incierto, amenazado y agitado por fuerzas que desconoce y que no domina. Estas fuerzas oscuras surgen por todas partes en la composición: en el cielo gris y pesado como



el plomo, en la montaña masiva, escarpada, accidentada y opresora, en el paisaje que no permite identificar los árboles, cambiando sus formas como siluetas de fantasmas o espectros y el mar convulso, recortado en partículas que forman una masa de agujeros, una trama sin peso que se traga todo en su incesante moverse.

Sin embargo, de este mismo escenario notamos el amarillo que de forma afectiva abraza este grupo de desolación. En este grupo, también notamos al centro, una raya de color blanco que comunica una energía renovada y que anima todo el grupo de colores pesados, recortándolos como etérea luz que hace de estos espectros, formas juguetonas, alegres en su imperiosa amenaza.

Por lo tanto, no se puede sacar de este trabajo un mensaje como sacaríamos de las pinturas de Turner, en que las fuerzas cósmicas de la naturaleza, son una amenaza constante a todo, hasta el punto de que las formas se pierdan en puros halos de color y de luz. Para Pedro Rui Jorge, las formas siguen compactas, nada se deshace, sino que se conforma en una red de elementos que van de lo más grande a lo más pequeño, de lo inmenso a lo imperceptible, pero en conjunto, formando la energía fundamental que permite la propagación y el misterio de la vida.

En su pintura *Bolotas para Porcos*, 2009 (Ilustración 102) notamos que estos tratamientos se repiten, generando los mismos conceptos: el paisaje como medio que acoge y amenaza, tranquiliza y asusta, seduce y rechaza. En este sentido, podemos ver estos cuadros como reacciones a la contemplación del mundo natural, y si por un lado encontramos reacciones positivas, optimistas, por otro las encontramos negativas y pesimistas, lo que nos permite notar, que al final lo que sostiene el proceso de creación de sus obras son elementos de naturaleza expresionista.

Es decir, la reacción o uso que hace Rui Pedro Jorge de la naturaleza, sirve para comunicar sentimientos profundos acerca de lo que es estar en el mundo y de cómo éste se nos presenta. Por lo tanto, podemos relacionar a este pintor a artistas contemporáneos como Peter

Doig o Daniel Richter que trabajan igualmente dentro de una estética expresionista, revelando a través de la pintura, una actitud frente al mundo que es una mezcla de negatividad y vitalidad ante los aspectos misteriosos, caóticos e incomprensibles de la vida. Bolotas para Porcos está en este camino, es al mismo tiempo una afirmación de las fuerzas vitales de la naturaleza y una reacción a sus elementos inestables y extraños.

Eso se hace notar, puesto que no es el tipo de paisaje en que desearíamos “entrar”. Aunque teniendo planos muy profundos, organizados en escalas muy suaves de azules y lilas que nos invitan a penetrar en este ambiente, notamos que todo el espacio chorrea pelotas y trozos de piedra, que seguramente harían daño a un caminante más contemplativo.

Estos fragmentos y partículas revelan lo peligroso que puede ser meterse allí y añaden así rasgos surrealistas que comprometen la visión sencilla de un mundo tranquilo y estable.

#### **VI.1.2.4 Conclusión parcial**

Por lo que hemos analizado, concluimos que Rui Pedro Jorge trabaja con poéticas que mezclan expresionismo y surrealismo. Opera dentro del género del paisaje enseñándonos cómo este género continua siendo apto para proporcionar en la contemporaneidad las innovaciones fundamentales que exige el arte.

No obstante, notamos que si el artista vuelve a emplear estilos de arte surgidos a comienzos del siglo XX, lo hace de una forma totalmente personal, conjugando rasgos estilísticos que no empañan la originalidad de sus proposiciones.

Por lo tanto, su proceso creativo, se alimenta de conocidos medios expresivos que son a la vez interpretados según el momento actual, y así,

contribuye a la formación de la diversidad del lenguaje plástico en la actualidad.

### VI.1.3 PAULA REGO



Ilustración 103. Paula Rego. Carmem, 2008. Técnica mixta sobre papel. 240 x 203 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

### **VI.1.3.1 Materiales empleados**

Paula Rego trabaja en estas obras con acrílico sobre papel en grandes dimensiones como podemos ver en las ilustraciones 103, 104 y 105. En *Carmen*, 1983 (Ilustración 103) el acrílico es empleado como si fuera tinta, dando como resultado en grupo de variaciones tonales que van del negro al blanco pasando por un abanico de grises.

En función de este tratamiento, la pintura cobra un aspecto de dibujo en que los distintos planos visuales se escalonan de acuerdo con la fuerza o debilidad de los tonos. Sin embargo, todo está calculado para poner en escena una contradicción visual, llena de disonancias que impiden un ordenamiento claro de cómo las acciones se desarrollan.

Notamos en *Carmen* un uso deliberado del “mal” dibujo y de la “mala” pintura, y ahí observamos las disonancias pictóricas que proporcionan, desde el punto de vista del sentimiento, la sensación de agobio y desde el punto de vista de la técnica la sensación de inacabado. Merece la pena comparar *Carmen* con la litografía *Volta para mim*, 2001-02 (Ilustración 104) dónde notamos otras calidades de dibujo. En este caso, la mujer que aparece en el centro de la composición exhibe todas las reglas clásicas del “buen dibujo” que Paula rechaza en *Carmen*.

Aunque pareciéndose a una caricatura, como podría haber hecho Daumier, la imagen de la mujer tiene volumen, peso, monumentalidad, equilibrándose perfectamente contra el fondo expresionista abstracto que le sirve de apoyo.

Así, notamos como la forma de tratar los materiales, resulta en atmósferas distintas, que no obstante, en el caso de Paula Rego, siempre vienen contaminadas con sentimientos que reúnen violencia, desilusión e inquietud existencial.

### **VI.1.3.2 Composición y concepto**

La composición en *Carmen* (Ilustración 103) es calculada para provocar la sensación de desequilibrio, caos y vacilación. Todo el grupo de



imágenes flota entre lo inestable y lo desorganizado y las imágenes se alternan entre la definición tajante y la confusión visual.



Ilustración 104. Paula Rego. Volta para mim, 2001-02. Litografía, 99,5 x 67 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

Este tratamiento oculta todo lo que podría haber de frío y de calculado en la composición, ofreciéndonos la impresión de espontaneidad y fluidez que entran en la composición como estrategia para reforzar la idea central que la artista quiere comunicar.

Por lo tanto, la composición en este caso tiene estrecha relación con el concepto del propio trabajo y ambos son inseparables, puesto que la concepción general del trabajo es también la estructura que absorbe y guarda los sentimientos que produce.

Este tipo de composición nunca ofrece puntos fuertes de apoyo que funcionen como elementos visuales organizadores. Notamos que todo el tiempo la artista está evitando una salida que le permita concluir y estructurar la composición.

Por ejemplo, en la parte superior, podríamos interpretar como una raya que apoya el grupo de imágenes en un desfile lineal, tal como vemos en la parte izquierda al centro: dos rectángulos, uno con fondo ocre y otro con fondo negro, que definen las formas y el trayecto de las imágenes casi al estilo que observamos en ciertas pinturas del antiguo Egipto.

Puede que la artista haya encontrado en este tipo de referencia, la idea para el desarrollo de esta obra, pero ya a el extremo derecho, este recurso es roto, en un tipo de raya vertical, que se acerca más a las bandas dibujadas.

Así, no logramos definir en qué consiste la composición, puesto que vemos rayas horizontales y verticales, grupos que se comunican entre sí y otros completamente aislados, imágenes con gran definición visual y otras completamente confusas.

Sin embargo, lo que impide que la composición no funcione, son justamente estos elementos. Abajo al el extremo izquierdo, la columna dividida en cuatro grupos de rayas horizontales con figuras al estilo de cómics y de ciertas imágenes del arte primitivo.

Debajo de todo, una raya naranja, escalonada de forma creciente hacia la derecha, remata el grupo de pequeñas imágenes a través de la raya vertical que contiene otro tanto grupo de imágenes. Estas rayas podrían enmarcar, por así decirlo la acción central, sin embargo son marcos inestables, rotos en determinadas partes y casi insuficientes para esta tarea.

En este sentido podríamos decir que la artista se complace en romper las reglas que ella mismo, en algún momento, podría establecer. Lo que notamos en la composición, al fin es: falta de reglas en el posicionamiento de los grupos de imágenes, estructuras compositivas rotas, planos visuales desorganizados, libre y casi arbitraria aplicación de los grupos tonales. No obstante, mezcla estilística en los grupos de figuras: dibujos de cómics y Arte pop, caricatura, arte primitivo y expresionismo.

Ahora bien, si buscamos reconocer el concepto central del trabajo, notaremos cómo estos mecanismos en la composición se ajustan perfectamente a la de clase sentimientos o ideas que el trabajo genera. Carmen, opera dentro de un grupo de ideas, común en las obras de Paula Rego, que tratan de la crónica de la vida contemporánea, y la narración, es en efecto, la forma elegida para contar "historias".

La historia de Carmen es una historia de agresión, violencia a nivel físico y psicológico, no permitiéndonos definir si estamos delante de una heroína o de una víctima. Tampoco podemos definir cómo este personaje pasa de símbolo erótico a la condición de bestia o de animal, cómo que de su sensualidad brota la caricatura mordaz que le convierte en un muñeco grotesco y de cómo, la acción erótica cambia de una actitud de liberación frente a una sociedad opresora, a la de sujeto atrapado en la condición de sus propios instintos.

Estos conceptos, que tienen sus raíces en poéticas expresionistas, ponen en evidencia la dificultad que seguimos encontrando en el presente de establecer comportamientos que puedan ser definidos como racionales frente a la vida. La vida es en sí misma entendida como que escapa continuamente a cualquier ordenamiento o estructura estable, y eso es lo



que refleja toda la pintura. Paula Rego también pone de relieve la forma en que estos aspectos de la condición humana entran en el contexto de la sociedad, y así revela toda la violencia psicológica que se produjo para que pudiéramos constituirnos como seres civilizados.

En este sentido, Sin Título, 1984 (Ilustración 105) parece demostrar con asombro el precio que pagamos para formar la sociedad que ahora vivimos.



Ilustración 105. Paula Rego. Sin título, 1984. Acrílico sobre papel pegado sobre tela, 220,5 x 204 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

Observamos en este trabajo una composición turbulenta, convulsa, en que las acciones se suceden tal como en una película. ¿Sin embargo, que clase de acciones vemos aquí?

Tenemos personas en actitudes de animales y animales conviviendo en la sociedad con los hombres. ¿Quiere la artista con eso decir que nunca alcanzaremos la posición de seres elevados que la civilización nos exige? ¿O que en el seno de la civilización lo que vemos son animales que emplean estrategias de disimulación para vencer o someter unos a otros a una condición de humillación? ¿Así, la perplejidad del hombre contemporáneo está en que a nuestros antojos de desarrollo material no encontramos correspondencias de desarrollo espiritual?

Por lo tanto, Paula Rego encuentra en la narración los medios de proponer algunos interrogantes, todos ellos bastante volcados en la profundidad de la vida. No nos ofrece respuestas a estas tantas dudas, pero ciertamente nos propone reflexiones. Sus composiciones, puede que así se asemejen a libros de cuentos, cuya narración terrorífica van ajustadas al contenido que sus imágenes generan. Para producir estas atmósferas, la artista evita a toda costa, definir la composición como un *crescendo*, en que partes del trabajo se apoyan en otras hasta llegar a un punto culminante.

Lo que vemos es más bien, constantes disputas, donde cada grupo de imagen busca imponerse sobre la otra, sin jamás conectarse con ella, y el resultado es una guerra visual, donde no existe tranquilidad o estabilidad y el todo (puede que como en la vida) se tambalea amenazando sucumbir a su propia disputa.

### VI.1.3.3 Tema y figuración

Los temas en las pinturas de Paula Rego son en general excusas para tratar o señalar el concepto que está en la base de sus trabajos. En Carmen, 1983 (Ilustración 102) la heroína de la ópera de Bizet, aparece de forma evidente como protagonista de la historia que contemplamos.

Sin embargo, cuántas humillaciones sufre y ya no nos encontramos seguros de sentirla como heroína libertadora, más bien la notamos como esclava de sus propios instintos o de una sociedad bestial. En este sentido, la figuración es fundamental para que identifiquemos qué la idea a que la autora quiere comunicar.

También es evidente que esta idea central seguramente nos llegaría aunque no tuviéramos ninguna información sobre el tema, como ocurre con Sin título, 1983 (Ilustración 105). Esta clase de trabajos mantiene un eslabón con el tipo de figuración que practicaba Henry Darger como vemos en Untitled (recto) en la Ilustración 106. En estos trabajos el artista no se preocupa de dar títulos a muchos de sus dibujos, que una vez liberados del compromiso con el tema, expresan la naturaleza del concepto, que también coinciden con las intenciones de Paula Rego.



Ilustración 106. Henry Darger. Untitled (recto), sin fechar.  
Acuarela y lápiz sobre papel, 61 x 94 cm. Foto: art-and-you-over-blog.com

Así, si por un lado, la figuración es responsable de dejar claro el tema de una pintura en general, notamos que por otro lado, puede

funcionar como medio exclusivo para poner en evidencia los conceptos de un determinado trabajo.

Esto particularmente es lo que pasa con Paula Rego, vemos que sus temas están al servicio de ideas que van más de los propios temas, aunque sin embargo, siga utilizándolos como vía para aumentar la carga de ironía que funciona como una capa más de peso, en las atmósferas ya bastante cargadas de sus cuadros.

#### **VI.1.3.4 Colores y texturas**

En Carmen, 1983 (Ilustración 103) la artista reduce drásticamente su paleta a un grupo de ocre y a una escala tonal que va del negro al blanco. En este trabajo, la artista elimina totalmente el impacto emocional del color, a favor de un análisis más intelectual dado por el dibujo.

Como resultado el observador es incapaz de despistarse y es obligado a confrontarse con las escenas que se suceden. Tampoco se aprecian descripciones exquisitas de texturas, puesto que la uniformidad de tratamiento a la manera de ciertos cómics caracteriza la gran parte de las imágenes.

Sin embargo, en Sin título, 1984, todo cambia a favor de una paleta brillante, donde los contrastes de matices sobre todo de colores primarios, más el blanco y el negro, añaden a la escena el impacto emocional al medida en que refuerza los conceptos que la artista se plantea comunicar.

En este caso, a los colores fuertes, la artista utiliza gran número de texturas, en la piel de los animales, las ropas y sus estampados, los fondos en cuadrículas, los detalles en objetos y arquitectura, pero, también con la intención de forzar todavía más la carga explosiva de toda la composición.

### **VI.1.3.5 Conclusión parcial**

Para Paula Rego es fundamental el dominio del dibujo para la producción de sus pinturas, y este dominio es obtenido del conocimiento que tiene de las tradicionales técnicas de los antiguos maestros.

Sin embargo, su operación creativa se da a través de un constante ejercicio para romper con estas reglas (sobre todo estas aprehendidas de los clásicos) y al final, de esta ruptura, la artista alcanza su lenguaje apartándole de referencias conocidas y así, lanzándolo en un universo personal que la composición y la figuración son fundamentales para comunicar las ideas que se plantea expresar.



## **VI.2 GALERÍA FILOMENA SOARES**

**Directores:** Filomena Soares y Manuel Santos

### **VI.3Resumen**

Analizaremos los trabajos de la última galería seleccionada, lo que nos permitirá concluir parte de esta investigación. Como siempre realizamos las análisis en función de las relaciones que los trabajos mantienen con el pasado y el presente en arte.

#### **Ferias:**

SP- Arte (São Paulo), Art Brussels (Bruselas), Zona Maco (Méjico), The Armory Show (Nueva Cork), Arco Madrid, Arte Lisboa, Frieze (Londres) , Fiac (París), Loop Barcelona, Madridfoto, Espacio Atlántico (Vigo), Vienna Art Fair, Art Dubai, Shanghai, ShContemporary, Foro Sur Cáceres, Art Dubai, 2ª edição da feira de Arte Contemporânea do Dubai

## **VI.3 ARTISTAS ANALIZADOS**

JEAN-MARC BUSTAMANTE

JOSÉ PEDRO CROFT

GHADA AMER & REZA FARKONDEH

### V.2.1 JEAN-MARC BUSTAMANTE

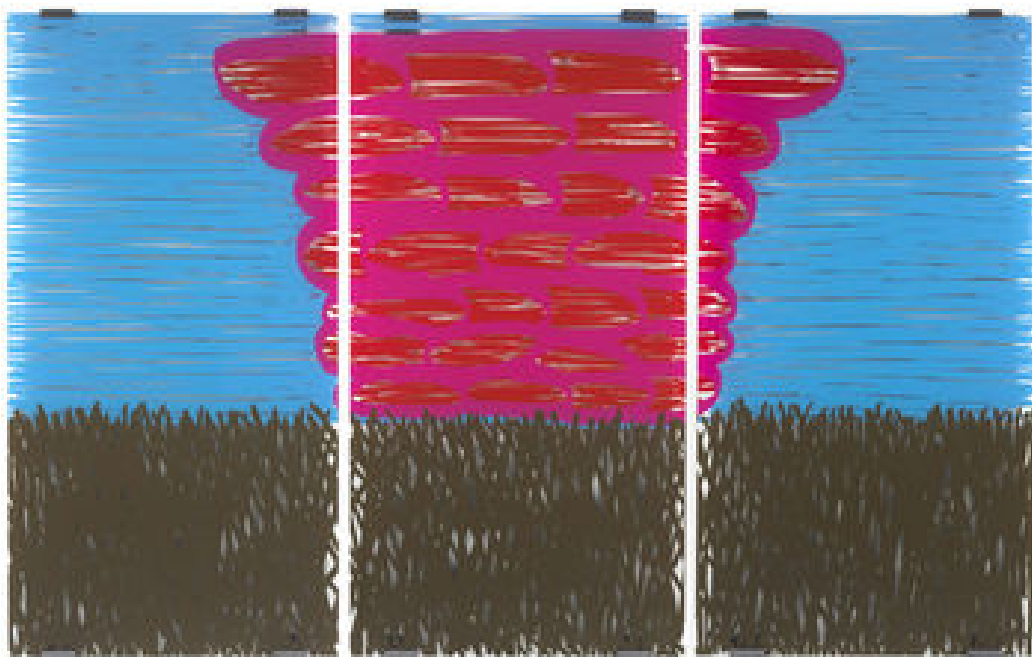


Ilustración 107. Jean-Marc Bustamante. Panorama Lordre-ancien, 2007. Tinta sobre Plexiglás, 195 x 310 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

#### VI.2.1.1 Materiales empleados

Jean-Marc Bustamante trabaja con tinta sobre plexiglás sobre soporte de aluminio en general utilizando grandes formatos. Su trabajo con este tipo de material determina en cierta medida el tipo de acabado que obtendrá, puesto que el plexiglas tiene una textura siempre lisa y resbaladiza. Este soporte es un tipo de material industrial y esto señala un primer nivel de ruptura con los tradicionales soportes (lienzo y papel) y también con el tipo de pintura que es aplicada sobre él.

En este sentido notamos que para este artista los materiales son fundamentales para el proceso de creación, guardando relación no sólo



con el resultado visible (la pintura final, acabada) sino también con el sentido del quehacer artístico que exige una definición previa del tipo de material empleado. Esta definición afectará al resultado visible, pero también establecerá una conexión con los significados más profundos del trabajo, ya que los cambios de materiales se relacionan con cambios de interés, de ideas y de contenido.

Al desplazar o sustituir el material tradicional por otro de ejecución industrial, el artista nos está comunicando un gran número de cosas. En primer lugar, demuestra cómo en la actualidad, es indispensable para el artista tomar una posición frente al pasado, actualizándolo en todos los niveles, empezando por el material.

Es decir, si el arte vive a través de las innovaciones que produce, el primer nivel de innovación deberá partir del material. Esto significa abandonar los materiales tradicionales y buscar otros cuyo uso todavía no fue consolidado por la tradición y por los costumbres. En segundo lugar, la factura industrial, remite al sentido del objeto deliberadamente frío e impersonal. Producto extremadamente apto para ser distribuido a gran escala y que alcanza en el mercado toda una gama de clientes en las más distintas clases sociales.

Por lo tanto el artista sustituye la idea del lienzo, como una clase muy específica de material, cuyo fin es un cuadro, por el plexiglás, que como material permite la realización de todo un grupo de objetos a nuestra disposición en el mercado: sillas y mesas, objetos de decoración, soportes para artefactos electrónicos, estanterías, tejados, estructuras diversas en la decoración o construcción, etc).

Así, este abandono del material tradicional pone en relieve la posibilidad estética que se obtiene al emplear un tipo de material cuyo uso y alcance es extremadamente amplio y casi ilimitado en la sociedad de consumo. La pintura es también industrial y podríamos encontrarla igualmente aplicada sobre puertas, ventanas, coches, aparatos electrónicos, sillas y distintos objetos de decoración.



Ilustración 108. Jean-Marc Bustamante. Trophée - Suite Japonaise 3, Ed. 2/3. Tinta sobre Plexiglás, 128 x 107 x 5 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

En este sentido el material tiene un empleo tan grande, que sólo por “casualidad” lo encontramos en la realización de un cuadro. Ahí tenemos los aspectos más irónicos en la obra de Jean-Marc Bustamante,

que demuestra cómo una clase de material industrial, hecho para consumo de masas y de productos baratos se convierte en un tipo de producto único, recuperando o mejor, dándole una integridad que va más allá de la funcionalidad.

Naturalmente, existen en la actualidad muchas esculturas en plexiglás, y el uso de este tipo de materiales puede que ya haya sido empleado por escultores como Naun Gabo y Antoine Pevsner. No vamos hacer aquí un recorrido que dio la vuelta a los materiales tradicionales en el arte proponiendo una especie de acercamiento del arte con la vida moderna y eliminando así la distancia que podría operarse en el seno de la producción de arte con la vida.



Ilustración 109. Jean-Marc Bustamante. Panorama perroquets, Ed.3/3, 2007. Pintura sobre plexiglás, soportes de acero, 262 x 373 x 4 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

### VI.2.1.2 Concepto, figuración y abstracción

Como hemos visto el material, para Jean-Marc Bustamante, determina elementos que van más allá de la forma, insertándose en los contenidos y, por lo tanto, en el propio concepto de las obras. En las ilustraciones 107, 108, 109 y 110 (Panorama Lordre-ancien, Trophée - Suite Japonaise 3, Ed. 2/3, Ed. 2/3, Panorama perroquets, Ed.3/3 y Sur place, Ed. 2/3) vemos la forma en que el artista, aunque trabajando con los mismos materiales, va cambiando de estilo.

En la ilustración 107 notamos una mezcla de elementos del Arte Pop con expresionismo, en la ilustración 108 es todo expresionismo casi a la manera de un Clifford Still, en la 109 vuelve a la figuración de inspiración *fauve* y oriental, como ciertos grabados japoneses y por fin, la ilustración 110, vemos una abstracción geométrica a la manera de Joseph Albers.

A esta variación estilística no encontramos una correspondiente variación en la técnica. El artista sigue empleando plexiglás y tinta, sacando del material las posibilidades que ofrece para realizar cada cuadro. Así, encontramos en el material la unidad que el artista rechaza a la hora de concebir un estilo.

Este rechazo tiene consecuencias que además de formales son sobre todo conceptuales. Es decir, al conjugar Arte Pop, grabados japoneses y expresionismo, abstracción geométrica y expresionismo abstracto, y así flotar entre la abstracción y la figuración, el artista nos comunica sus intereses en renovar esos lenguajes, capacitándolos para que en el presente, puedan seguir manteniéndose activos. En este caso, el presente es el material industrial, que por su naturaleza innovadora refleja en la técnica su novedad formal y estilística.

Así, desde el punto de vista del concepto, Jean-Marc Bustamante, nos remite a contenidos expresionistas que veían en el trabajo el medio de recuperación del potencial creativo del hombre, es decir, el trabajo creativo y no alienante.

Por eso el grabado, con su fuerte relación con el quehacer manual tuvo tanta importancia para esta escuela. Jean-Marc Bustamante parece volver a estos principios, dejando clara la importancia del material como medio de recuperación de la integridad creativa del artista y del propio hacer estético, revelando así, el sentido fundamental del arte en la actualidad: lucha contra toda forma de estancamiento, libertad en amplio sentido estilístico, frente a cualquier determinación previa como medio de confrontar la operación estética no repetitiva y no alienante, con el trabajo industrial, repetitivo y no creativo.

### VI.2.1.3 Tema, texturas y colores

Tanto como el estilo, el tema también varía de acuerdo con los intereses expresivos del artista, siempre volcados en una búsqueda permanente de las posibilidades técnicas ofrecidas por el mismo material: pintura sobre plexiglás. Por ejemplo, en la ilustración 107, *Panorama Lordre-ancien*, como indica el título, el tema es el paisaje. Vemos una parte de un campo o césped en negro, y al final en la línea del horizonte, surge una inmensa forma en rosa y rojo, contra el fondo azul del cielo.

En este caso la textura combina acabado característicamente industrial, con gesto expresionista y el resultado es una imagen extraña mezcla de cálculo frío y acción explosiva. Ya en *Trophée - Suite Japonaise 3*, ilustración 108 el título también nos da indicios sobre el contenido formal: poema musical de inspiración *fauve*-oriental.

Aquí el tema esta asociado al concepto y la clase de abstracción elegida: expresionista. Sin embargo, cómo el material y sus colores propios afectan al estilo. Si por un lado, identificamos el estilo como cercano a las abstracciones de Clifford Still, por otro lado los colores y la naturaleza del material nos apartan de tales asociaciones, manteniéndonos en un constante juego dónde las afirmaciones se deshacen dada la preponderancia del material.



Ilustración 110. Jean-Marc Bustamante. Sur place, Ed. 2/3, 2007.  
Pintura sobre plexiglás, soportes de acero, 147 x 195 x 4 cm. Foto:  
[www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

Con Panorama perroquets Ed.3/3 ilustración 109, los colores del fondo ceden su fuerza a las imágenes en azul y naranja en primer plano. La forma de aplicar la pintura, genera un tipo de textura que también se acerca al expresionismo de un Franz Marc, y de nuevo nos damos cuenta del tipo de contenido que reflejan sus trabajos: actualización de estilos y recursos expresivos a través del material.

En estos tres trabajos, arriba analizados, vemos la forma en que el artista circula en la órbita del expresionismo, usándolo como medio para introducir, por un lado una nueva clase de materiales y por otro como medio de revisión estilística de determinadas escuelas de arte. En la ilustración 107, eso ocurre al juntar Arte Pop con tratamiento expresionista. Lo mismo pasa con Sur place, Ed. 2/3, ilustración 110, dónde la revisión cae sobre las escuelas constructivistas. Aquí un rectángulo amarillo es enmarcado por una raya roja produciendo un tipo de trabajo que tiene asociaciones con ciertas obras de Joseph Albers.

Pero también aquí el tratamiento expresionista destruye la uniformidad de ejecución de los artistas abstractos geométricos. Y de forma curiosa, los materiales industriales, tan empleados por movimientos como el minimalismo, entran en conflicto directo con la ejecución dejándonos en duda si es con Albers o con Rothko con quien el trabajo al final dialoga.

Por lo tanto, vemos como el artista mancha sus fuentes originales con grupos extraños a ellas. De este recurso surge su estilo propio, marcado por juegos de texturas expresionistas, mezcladas con referencias del Arte Pop y del arte oriental y abstracto geométrico.

Los colores siempre aplicados de forma que generan grandes áreas distintas y muy bien definidas, jamás se mezclan, y así los distintos planos cromáticos se destacan confiriendo rasgos de arte gráfica o de grabados a cada uno de los trabajos.

Esta característica gráfica, señala la relación que sus pinturas tienen con el dibujo, pero ellas son características que se revelan a una mirada

superficial, puesto que el elemento pictórico, hunde en su fuerza y energía tales características, haciendo despuntar los valores plásticos que revelan la potencia expresiva del material, es decir, pintura y plexiglás.

#### **VI.2.1.4 Conclusión parcial**

Jean-Marc Bustamante desarrolla sus cuadros a través de la combinación de materiales industriales con estilos de arte conocidos. Por lo tanto, su operación creativa tiene relación con ajustes entre el pasado estético que le seduce y con la sociedad industrial en que vivimos.

Para él, el pasado es fuente de saber y de inspiración, pero este pasado sólo puede ser revivido manipulándolo. Para tal operación, los cambios fundamentales son los cambios en los materiales, en cuya esencia se encuentra la posibilidad de cambios formales y conceptuales.

Por lo tanto, aquí estamos en contacto con un artista que entiende la renovación del arte como renovación del pasado, actualizado a través, sobre todo, del uso de nuevos materiales.



## VI.2.2 JOSÉ PEDRO CROFT



Ilustración 111. José Pedro Croft. Sem Título, 2005. Acrílico sobre papel, 167 x 268 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

### VI.2.2.1 Materiales empleados

José Pedro Croft desarrolla pinturas en acrílico sobre papel generalmente en grandes formatos. Estas pinturas mezclan elementos constructivistas con tratamiento expresionista como se puede ver en las ilustraciones 111 y 112.

El elemento que destaca es el cubo tridimensional, que mantiene sus atributos espaciales, tales como los vemos representados en la tradicional perspectiva cónica, es decir, con las laterales que se conectan en la línea del horizonte o que se mantienen paralelas a línea de tierra.

Estos elementos sacados del cubo y de la perspectiva tradicional surgida en el Renacimiento reciben un tratamiento expresionista, con capas de manchas de pintura que dejan ver el gesto explosivo del pintor. En pinturas como vemos en la ilustración 111, el *dripping* o goteo de Pollock, entra en uso de forma evidente en el lateral marrón oscura del cubo y sobre todo en el fondo blanco, donde la pintura se inserta en la pared del objeto.

La pintura mantiene en estos trabajos fuertes relaciones con el dibujo, y la línea surge como elemento fundamental en tales composiciones. Podríamos decir que el uso de los materiales, en este caso la pintura acrílica, viene subordinada a las rayas impuestas por los grupos de líneas que cruzan el campo visual.

Así, la estructura geométrica dada por el dibujo y por una clase de representación tridimensional, determina la forma en que las manchas se ajustan sobre el soporte de papel. De estas pinturas-dibujos nacen sus esculturas-pinturas o esculturas-dibujos, que puede que estén entre aquellas que más se ajustan a la discusión que establecemos en el capítulo III ¿Pintura o escultura? dónde observamos cómo los elementos de un género expresivo migran continuamente a otro en una perpetua indefinición.

En estos trabajos con hierro y esmalte, los mismos elementos se mantienen: juegos con el cubo y elementos de la perspectiva, tratamiento expresionista en la aplicación de la pintura. Por lo tanto, para este artista los materiales sirven como medio de investigación de las relaciones que le obsesionan. Estas relaciones investigadas con acrílico sobre papel o con hierro y esmalte, contienen siempre la misma esencia: la búsqueda de esquemas visuales (tridimensionales o no) que sirvan de apoyo para el desarrollo de formas en el espacio. En este sentido sí, por un lado, la visión del artista se ajusta a las formas tradicionales de representación de los objetos sólidos, por otro lado, estos ajustes le sirven para testar la verdad contenida en tales formas de representación visual. De esto resulta todo un nuevo juego con los antiguos elementos plásticos, visuales, planos y tridimensionales, ahora también combinados con los materiales (colores

y texturas) de modo que subrayan estos juegos, marcadamente calculados y poéticos.

### VI.2.2.2 Composición, colores y texturas



Ilustración 112. José Pedro Croft. Sem título, 2010. Acrílico sobre papel. 85 x 115 cm. Foto: [www.afilomenasoaes.com](http://www.afilomenasoaes.com)

Como hemos visto arriba, los colores y las texturas entran en la obra de Croft definiendo el juego que lleva a cabo con los elementos de la perspectiva cónica en la construcción de objetos sólidos, en especial el cubo.

En este sentido, el empleo de los colores va desde el uso de contraste de matices al contraste entre tonos. Sin embargo, estos

contrastes no sirven jamás para la producción visual de un objeto que en la pintura pueda coincidir con la imagen de objeto tridimensional conocido.

Es decir, dibujo, elementos de la perspectiva, variaciones tonales y distintos matices, que sirvieron en el arte académico como medio de producir imágenes de seres u objetos reconocibles, son aquí empleados como recurso para investigar las distintas variaciones de luz que conlleva determinado color, con las relaciones espaciales que tales variaciones generan.

Por lo tanto, como vemos en la ilustración 111 y 112 el interés predominante está en ajustar las distintas variaciones de luz que cada color contiene, para producir un esquema visual que revele cómo estas variaciones definen nuestras nociones de espacio. En este sentido, el empleo de los colores como factores lumínicos que ahondan nuestra percepción del espacio, guarda relación con la obra de László Moholy-Nagy donde las formas planas de la composición, actúan como receptores de mayor o menor cantidad de luz, e incluso las texturas promueven el modo de reflejar o acoger la intensidad luminosa. Por ejemplo, en la ilustración 111, los planos de color oscuro definen áreas densas y profundas, escalonando la percepción visual en términos de lo que está más lejos o profundo, el negro en primer lugar y después en una posición intermedia, el azul oscuro y el rojo.

Las líneas en gris, amarillo y azul claro, tienen un papel ambiguo: si por un lado contribuyen a la definición del cubo y de los elementos en perspectiva, por otro se asocia a los planos de color subrayando el soporte plano de papel. También el tratamiento expresionista y la textura en goteo en el fondo, a la izquierda inferior, sirven para marcar tal condición, señalando que no forma parte de los intereses del pintor producir cualquier tipo de ilusión visual.

Aún más evidente es el empleo de los colores en la ilustración 112. Los fuertes colores amarillos en las rayas que forman el plano frontal del cubo, se asocian al blanco del papel y a las rayas azules provocando una

mayor sensación de luminosidad. Los matices en naranja aumentan este voltaje de luz que son reducidos poco a poco en una escala de grises y azules. Observamos que este grupo de colores nos muestran la forma no sólo cómo actúa la luz a través de cada color, sino también cómo ella es quien al final define nuestra percepción del objeto y en último sentido del espacio.

La composición está calculada para que estos ajustes entre formas planas, elementos de perspectiva y graduación lumínica de los colores, establezcan un diálogo constante con los bordes del papel. Esta sensibilidad frente a los límites del papel se debe sobre todo al hecho de que el cubo guarda íntimas relaciones con las forma rectangular del soporte. De esta identidad formal resulta la fuerza y el impacto de la pintura, puesto que los distintos planos de color, adaptados al plano del soporte, sacan de éste su propia coherencia espacial.



Ilustración 113. José Pedro Croft. Sem Título, 2008. Hierro y pintura de esmalte, 308 x 127 x 12 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

### **VI.2.2.3 Tema, concepto, figuración y abstracción**

El tema de sus trabajos es la perspectiva y como figura la del cubo. Naturalmente que junto a este tema, un grupo de conceptos se asocian, puesto que el artista, al adoptar tales líneas de investigación pictórica se acerca a corrientes como el minimalismo, al arte constructivista y al neoconcretismo.

Por lo tanto, vemos cómo al elegir un tema, el artista define también los conceptos. Entre los artistas cuyo trabajo se relaciona fuertemente con los elementos del espacio están Mondrian y Malevich, por un lado y por otro lado todo el grupo de los abstractos geométricos, entre ellos, los artistas del neoconcretismo como Hélio Oiticica y Lygia Clark. Los Metaesquemas de Hélio Oiticica son una demostración de cómo los planos geométricos alteran nuestra percepción del espacio, que según sus posiciones cambia nuestra forma de sentirlo o verlo.

En este sentido, debemos añadir que estas relaciones espaciales están basadas en grupos de elementos o figuras geométricas. Estas figuras tienen una gran capacidad de rechazo a todo un abanico de imágenes que, en el arte abstracto, se volcaba en los aspectos y calidades metafóricas del color o de las texturas. Estos nuevos artistas que descubrieron las posibilidades de producción de un arte geométrico libre de asociaciones a los elementos externos a ellas, llegarán a un extremo en el arte de Frank Stella, donde observamos una determinación casi matemática, en el momento de componer o explotar el espacio pictórico.

Los conceptos y teorías que están por detrás de esta clase de trabajos, tienen relación con la liberación del arte abstracto de las asociaciones metafóricas que mencionamos.

Por ejemplo, en las pinturas abstractas de Kandinsky notamos cómo las figuras abstractas nos remiten continuamente a elementos que encontramos en la realidad externa y tangible: los círculos nos recuerdan al sol o a los astros en el universo, los grupos de rectángulos que recuerdan edificios y todo funcionamiento simbólico del cuadro traduce la

forma en que operan, se equilibran o se organizan las fuerzas de la naturaleza. Eso se da en función de la capacidad de asociación natural que contienen las imágenes y los colores.

Así, asociamos por ejemplo el amarillo con el sol, el azul con el cielo, las formas circulares con los astros, las formas rectangulares con edificios o con puertas y ventanas, etc. Los artistas del arte concreto liberaron estas formas y estos colores de toda clase de asociación, y con eso operaron exclusivamente, dentro de los límites establecidos por las líneas, por las imágenes geométricas y por los colores. Para ellos una línea curva jamás tendría asociaciones con un astro y el azul tampoco nos remitiría a la idea del cielo o del mar.

Eso es lo que ocurre en la obra de Stella. El espacio pictórico es definido por medio de cuadrados y círculos, rayas verticales y rayas horizontales, y los colores, entran marcando estas medidas sin señalar, sugerir o formular imágenes que no sean éstas mismas. El minimalismo produjo así, una nueva clase de abstracciones y permitió que los artistas se volcasen en las cualidades específicas de los elementos formales, plásticos y pictóricos.

De eso resultaron obras como las de Sol Lewitt, en que la estructura del cubo es el tema de la obra. Vemos estos casos, cómo una estructura aparentemente sencilla, puede generar un grupo tan variado de configuraciones visuales, que son a la vez, configuraciones espaciales.

La obra de José Pedro Croft va en la dirección de esta clase de teoría: emplea elementos del dibujo y de la pintura como elementos en sí mismos, capaces de permitir investigaciones visuales que no salen de la naturaleza de sus propios recursos.

Notamos que, aunque añadiendo tratamientos expresionistas, los trabajos permanecen dentro de ámbito visual que rechaza cualquier asociación metafórica. Incluso como cuando comentamos que las gradaciones de tonos, en contrastes con los matices, le permiten explotar las variaciones lumínicas del color, estas variaciones entran en el campo

de los elementos y características propias de una escala cromática que jamás señala la existencia de los elementos de la naturaleza visible que nos rodea. Así, la obra de Croft responde a la tarea de investigar continuamente los medios que constituyen la esencia del quehacer artístico: líneas y planos de color, espacio bidimensional y variaciones de intensidad de luz.

#### **VI.2.2.4 Conclusión parcial**

La obra de José Pedro Croft se apoya en las líneas de abstracción geométrica que van del concretismo al minimalismo. Su labor creativa tiene, por lo tanto, relación con una clase de trabajos y de formas de comprensión del espacio pictórico surgidos a mediados de los años 60.

Así, entendemos que desde la actualidad, Croft usa esta comprensión de una forma bastante personal, puesto que vuelve a la idea del objeto tridimensional combinada con planteamientos que relacionan el uso de formas abstractas planas, el análisis del espacio bidimensional y de las variaciones de intensidad luminosa sin repetir los esquemas tradicionales de representación.



### VI.2.3 GHADA AMER & REZA FAKHONDEH



Ilustración 114. Gada Amer & Reza Farkhondeh. Charlie's ex-angels, 2010. Técnica mixta sobre papel, .73,7 x 97,8 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

#### VI.2.3.1 Materiales empleados

Gada Amer & Reza Farkhondeh emplean sobre todo técnica mixta sobre papel en sus trabajos. Como se puede ver en Charlie's ex-angels (Ilustración 114) el uso del material nos plantea inicialmente una pregunta sobre el campo en que ellas actúan: ¿dibujo o pintura? Por la apariencia de la obra, la asociamos con las técnicas con base de agua, como la acuarela, sin embargo, los contrastes de colores y la repetición de la imagen nos lleva a asociarla con la pintura, sobre todo con las imágenes en serie producidas por Andy Warhol. De esta forma estas artistas usan un

medio expresivo cercano al dibujo y, no obstante, un grupo de imágenes próximas a determinadas clases de pintura, en este caso a la pintura Pop. Con *Cooling leaves*, y *The gardens next door – A*, las dos de 2010 (Ilustración 115 y 116) ocurre lo mismo. Técnicas que nos remiten al universo del dibujo y que sin embargo desarrollan asociaciones con la pintura, en este caso al trabajo de David Salle (Ilustración 51).

Así, notamos que estas dos artistas emplean un lenguaje pictórico marcado por acentos gráficos, es decir, mezclan o producen un continuo intercambio entre lo que puede ser un recurso estilístico aplicado a un distinto medio expresivo. De ahí resulta una indefinición entre lo que producen y la duda en el campo técnico, quizá sea un alimento para las ambigüedades conceptuales que vienen añadidas a sus obras.

También se observa en estos trabajos, la elaborada técnica que hace de los materiales un medio fundamental para la producción de una atmósfera específica. Esta atmósfera tiene una potente carga emotiva, que desarrolla vínculos con todo un universo femenino.

Por lo tanto, la naturaleza de los materiales y la forma en que son aplicados, demuestra, cómo las ideas se asocian con la manipulación de los medios técnicos, generando una integración perfecta entre sentimientos, clima general y técnica empleada.

#### **VI.2.2.2 Composición, colores y texturas**

En los trabajos de Gada Amer & Reza Farkhondeh notamos la presencia de referencias en la composición de obras de artistas aquí ya citados como Andy Warhol y David Salle. En *Charlie's ex-angels*, 2010 (Ilustración 114) el recurso de repetir las imágenes, muy característico en Andy Warhol, es aquí la forma elegida para resolver la forma en que aparecería el grupo de ángeles de la serie policíaca americana.

Los tres “ángeles”, tres mujeres muy bellas y seductoras, se juntan o se yuxtaponen enfatizando así su poder y fuerza. Las tres imágenes

forman un solo bloque, que si por un lado están separadas e individualizadas por los colores (amarillo, morado y crema) por otro lado, están unificadas en relación a la forma: todas ellas son la misma imagen de una misma mujer.

Así, el color es responsable de separar y conferir algún nivel de identidad a estas mujeres, ya que la imagen es la misma que se repite en toda la composición. El color uniforme en el fondo sirve para unificar el grupo y si por un lado, destaca las figuras en color amarillo y crema, por otro lado absorbe la figura en color morado al centro.

Todas las imágenes están incompletas, les faltan partes del dibujo que podrían completar la cara, la nariz, el pecho, los brazos etc. Sólo parcialmente identificamos estos elementos y otros tanto están sugeridos por un dibujo suave que más que aclarar confunde la forma. Este tipo de tratamiento, al contrario de las imágenes de Andy Warhol, produce un acabado menos frío e impersonal, generando un grupo de texturas y manchas que son responsables del ambiente y atmósfera del trabajo.

En *Cooling leaves*, 2010 (Ilustración 115) la composición esta dividida en dos partes. La de la izquierda, que emplea colores calientes que van del amarillo al naranja, y la de la derecha, que emplea un grupo de colores fríos (azules, verdes, lilas y morados). Las imágenes representadas también son, por así decirlo, opuestas. A la izquierda, una mujer medio desnuda se toca el sexo, y a la derecha un grupo de hojas y flores surgen contra un cielo azul.

Los colores están calculados para producir el clima de cada parte de la composición: fuertes dosis de erotismo a la izquierda, calma, tranquilidad e ingenuidad a la derecha. Como forma de liberarse de toda la carga del dibujo académico, las artistas emplean un dibujo muy cercano a la ilustración, lo que produce una sensación de mal dibujo. Sin embargo, el peso de cada figura con sus colores (las de la derecha contra las de la izquierda) contrarrestan toda la composición.



Ilustración 115. Gada Amer & Reza Farkhondeh. Cooling leaves, 2010. Técnica mista sobre papel, 61 x 121,9 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

En *The gardens next door – A*, 2010 (Ilustración 116) se repite el mismo sistema de composición, ahora dividido en tres partes. En este caso los grupos de colores no cambian demasiado. En general son variados tonos de naranja, rojo y amarillo que alternativamente describen los elementos elegidos en la configuración visual. Tampoco varían mucho estos elementos en relación al trabajo anterior.

A la izquierda, un trozo o detalle de un paisaje o de un jardín con hojas que se cruzan, al centro una ampliación de estos detalles casi genera una pintura abstracta, y a la derecha, la imagen de dos mujeres desnudas haciendo el amor. Los detalles del paisaje, sobre todo en el centro, evocan las composiciones y los colores *fauves* de Matisse, ya que el de la izquierda guarda relación con el expresionismo de las imágenes de flores de Emil Nolde. Las dos mujeres a la derecha, se presentan muy independientes de esta clase de herencia y se acercan más a los dibujos de David Salle.

Así, las artistas consiguen a través de la composición remitir a una especie de producción cinematográfica en que las escenas aparecen y desaparecen para dar lugar a una narración. Una narración que puede empezar de cualquier dirección: del centro a los planos laterales, o de estos al centro, pero siempre unos en fuerte relación con los otros.

De ahí, la calidad de historia o de cuento, que se desdibuja al mismo tiempo que se completa en los distintos cuadros que sucesivamente se presentan. el tratamiento “inacabado” sirve para aumentar esta sensación de cosas que siguen unas a otras, que se deshacen para luego volver a recuperar la forma perdida, y de este ir y venir, sacamos las relaciones que los colores también logran comunicar: dosis elevadas de erotismo y sensualidad.

### **VI.2.3.3 Tema y figuración**

El tema en los trabajos de Gada Amer & Reza Farkhondeh está muy relacionado con el universo femenino y dentro de este universo con las relaciones de amor y sexo entre mujeres. El paisaje interviene en estas obras como un medio de llamar la atención sobre un grupo de conceptos que vienen relacionados con este universo femenino y, por lo tanto, con estos temas.

En este sentido podríamos decir que la sexualidad femenina, el amor entre mujeres, el cuerpo como fuente de deseo y placer, la mujer como fuente de deseo y erotismo, su universo, que estas artistas representan como un mundo cerrado en un contexto exclusivo y único, son los temas tratados y que generan un abanico muy amplio de conceptos.

Por ejemplo, en Charlie's ex-angels (Ilustración 114) el tema sería el cuerpo femenino, tan explotado por los artistas desde la antigua Grecia clásica y después por el renacimiento hasta el impresionismo. Casi podríamos decir que estas mujeres serían una versión actualizada de las Venus o diosas del amor, o incluso una versión de las Tres Gracias.



Ilustración 116. Gada Amer & Reza Farkhondeh. The gardens next door – A, 2010. Técnica mista sobre papel, 73 x 153,7 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

Es evidente, sin embargo, que el arsenal Pop movilizado, cambia mucho la interpretación, y al final en conjunto con el título, sabemos que estas heroínas de la serie americana “Charlie’s angels” son mujeres poderosas que sacan todo su poder justamente de la condición de ser mujeres. Ya en *The gardens next door – A*, 2010 (Ilustración 116), el tema es el universo femenino cerrado sobre sí mismo. El paisaje participa como elemento de la naturaleza íntima de las mujeres y no se puede olvidar la relación homosexual que se da entre ellas. En este sentido, otro elemento surge como tema ya muy asociado a los conceptos que genera: el espejo. Y de ahí, el juego del espejo que revela el componente narcisista que surge de toda relación homosexual. Así, estas artistas, dando vueltas en torno al mundo de las mujeres, terminan mostrándonos cómo estos ciclos de seducción, erotismo, fuerza y poder, engendrados en el seno de la naturaleza femenina, culminan en una relación mutua de intimidad materializada por las leyes de la reflexión de una persona en la otra, es decir entre iguales, como en la imagen que vemos en el espejo.

Para tratar estos temas, la figura es fundamental, puesto que conlleva toda la carga de informaciones, incluso cuando opuestas entre sí, que se pretende comunicar: cuerpo, sexualidad, intimidad, fuerza, amor, suavidad, lujuria, placer, poder etc.

Así, la figura entra como ingrediente que pone en evidencia la materia que las artistas quieren trabajar. La abstracción participa en estos casos como elemento de sugestión que sirve para aumentar el voltaje de estas informaciones, como un añadido que debe participar para dar más fuerza a todo lo que se pretende comunicar.

En este sentido, la abstracción surge como elemento pictórico que influye en la organización de la composición, pero que nunca entrará como elemento predominante, puesto que el interés fundamental es el de operar con imágenes conocidas y reconocibles.

#### **VI.2.3.4 Concepto**

En función del grupo de temas con que estas artistas trabajan, definimos sus conceptos, que van estrechamente relacionados con las figuras que pueblan sus cuadros. En *Charlie's ex-angels* (Ilustración 114) los conceptos se relacionan, por un lado, con aquellos que quieren rescatar a la mujer del tradicional papel de madre que cuida de la casa y, por otro lado, con la pérdida de identidad que conlleva la vida en la sociedad contemporánea. Es decir, si las mujeres son ahora admiradas por su capacidad e igualdad de acción junto a los hombres, sufren, sin embargo, las mismas dudas sobre el nuevo papel que cumplen, puesto que no escapan de la condición a que estamos todos sometidos, hombres y mujeres.

Ya en *The gardens next door – A*, 2010 (Ilustración 116) la sexualidad es el concepto fundamental, pero una sexualidad que ya no se asocia con la reproducción sino con el placer. En cualquier relación homosexual el placer viene separado (casi como un fin en sí mismo) de la reproducción que siempre ha dependido del acto sexual.

El paisaje en estos casos, no es un mero detalle que admirar, es un elemento que actúa para afirmar la idea del sexo como algo natural, aun cuando no pretenda culminar en la reproducción. No obstante, y junto con todas las implicaciones que tales conceptos conllevan, entra en escena la idea del espejo.

Así, aquí tenemos un juego todavía más profundo entre las relaciones que estos trabajos desarrollan con la experiencia humana, la homosexualidad y con el sistema de arte. En primer lugar, sabemos que el espejo funciona como un mecanismo de reconocimiento de uno en la sociedad, puesto que adquirimos conciencia de nosotros mismos a través de los otros, que están a nuestro alrededor, y eso envuelve todo un complejo juego de ver y de ser visto.

A continuación tenemos la experiencia homosexual, el uno que busca a su igual y que así huye de lo desconocido, situando su placer en un territorio ya dominado. Finalmente, el arte como espejo: el lienzo que refleja la realidad visible y consecuentemente, todo un grupo de relaciones, conceptos e ideas sobre arte que emerge, iniciándose con la conocida pintura *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, hasta las *Meninas* de Velázquez y por último la *Madame Moitessier* de Ingres.

### **VI.2.3.5 Conclusión parcial**

Como conclusión observamos que para Gada Amer & Reza Farkhondeh la labor creativa, parte de conocidos estilos (como el Pop de Andy Warhol y pinturas de David Salle) para conducirnos a un universo de ideas muy específico que interesa a estas autoras.

Por lo tanto para estas artistas el empleo de estilos conocidos tiene la función de permitirles alcanzar un discurso propio y que escapa al interés de estos artistas citados. Al operar de esta forma, estas artistas cambian las técnicas que se podrían esperar que emplearan, por técnicas muy personales, que ahora sí, escapan a una definición o fuente conocida.



En este sentido, notamos que la tradición participa como un dato que deberá, en algún momento, dar como resultado un grupo de elementos nuevos, aunque señalando los orígenes de donde surgieron.



## CAPITULO VII

### ENTREVISTAS

**RUI BRITO**

**SOLEDAD LORENZO**

**JUANA DE AIZPURU**

## **CAPITULO VII**

### **VII ENTREVISTAS**

#### **VII.1 ENTREVISTA RUI BRITO**

**Galería 111, 13 de julio de 2011**

1- CLAUDIO JOSÉ MAGALHÃES: ¿Cómo es el trabajo de la Galería 111?, ¿además de exposiciones, participan en ferias de arte?

RUI BRITO: Sí, actualmente participamos en 2 ferias anuales, la de Lisboa y la de Arco en Madrid. Trabajamos también con otro espacio en Oporto, y pensamos en el futuro participar en otras ferias, pero, en este momento tenemos una programación que pasa mucho por estos espacios uno en Lisboa y otro en Oporto. Tenemos un tercer espacio que sólo tiene exposiciones colectivas o con los artistas con quienes trabajamos pero que no tiene propiamente una programación de galería.

2- CJM: ¿Qué papel representa para la galería la participación en ferias de arte?

RB: Las ferias siempre tienen un doble sentido, por un lado son buenas para establecer contactos y colaboraciones, dándonos visibilidad para personas que no vienen a la galería, y por otro lado, conviene que sea viable desde el punto de vista comercial, puesto que además del marketing y de la visibilidad es importante pagar los costes de la feria, puesto que tener un stand y estar representado cuesta mucho dinero.

3- CJM: ¿Qué diferencia se aprecia entre las ferias de arte y las bienales de arte?

RB: Una feria de arte es un espacio que pasa por el lado comercial, que permite ver lo que los artistas produjeron, pero manteniendo un lado comercial. Ya las bienales pasan por la elección de un comisario que a su vez elige a determinados artistas. En este caso, se puede intentar descubrir y comprar las obras, pero la propuesta es la de dar visibilidad a los artistas dentro de un programa de un curador o comisario.

4- CJM: Museos y centros culturales como el Reina Sofía, Georges Pompidou y el Centro RB: Cultural de Belém, organizan exposiciones con los llamados artistas emergentes, ¿las galerías pueden actuar junto a estos espacios con sus artistas?

Estos espacios exponen no sólo a los artistas emergentes, pero a veces, se establecen colaboraciones entre artistas que exponen en galerías y que, después, entran en museos. Se dice que la galería es el primer sitio, puesto que para aparecer en un museo el artista tendrá que haber pasado por una galería o son pocos los casos en que eso no ocurrió. El papel de la galería es muy importante porque acaba por dar una visibilidad, apostando en artistas que acabaron la carrera de bellas artes y que nunca hicieron una exposición, además existen galerías que son más importantes que otras y que dan más visibilidad que otras, así, es natural que una galería de referencia tenga también un público mucho más amplio y que al final dé más visibilidad a un artista que, entonces, podrá ser invitado a participar en otros proyectos como exposiciones en museos o bienales, etc.

5-CJM: Entonces, ¿es así como ve la relación entre galerías y museos, la galería da una visibilidad que permite al artista entrar en otras instituciones de arte?

RB: Sí, por ejemplo, ahora estamos trabajando con el museo Serralves que en noviembre va a inaugurar una exposición de Eduardo Batarra y colaboramos en el sentido de ver las obras que están disponibles, quién las adquirió, para que nos las puedan prestar.

6- CJM: ¿El trabajo con arte conlleva riesgo, no sólo para los artistas sino también para los galeristas?

RB: Depende de la postura del artista y del galerista. Una cosa es que el artista tenga la pretensión de hacer algo innovador en el arte contemporáneo o quiera hacer una carrera en el arte contemporáneo y otra cosa es una persona a quien le gusta pintar, hacer escultura o video, por mera curiosidad, pero sin tomarlo en serio en el sentido de hacer una carrera. Por lo tanto es un trabajo que exige que sea constante, innovador, tiene que tener el frescor de la novedad. Cuando se trabaja con arte contemporáneo, y sobre todo hoy en día en que está casi todo inventado, es muy difícil ser sorprendido con algo que nunca fue hecho. En el fondo este es el desafío de un galerista, si quiere dejar una marca en su tiempo, intentará descubrir artistas que nos presenten propuestas innovadoras.

7- CJM: ¿En este sentido existe una demanda mayor por algún tipo particular de expresión en arte por parte del público y de los coleccionistas, por ejemplo, prefieren más la pintura, video, instalación...?

RB: Pienso que en tiempos de crisis como el que vivimos la gente se refugia más en la pintura. Tuvimos años en que la fotografía y el video tuvieron una gran apertura, mas en términos de mercado son soportes que no son tan demandados, como la pintura y eventualmente la escultura.

8- CJM: ¿Y existe un motivo en particular para ello, la cuestión del soporte en sí o la propia atracción que el tipo de material ejerce?

RB: Las personas piensan mucho en la durabilidad de los videos, y hay quien tiene el prejuicio de que como el video y la fotografía son reproducibles, nunca lleguen a saber si se harán más copias, y así la pintura acaba por tener más demanda. No es que los otros soportes no sean pertinentes y extremadamente válidos, pero en términos de mercado, pienso que hay más demanda por la pintura.

9- CJM: Anteriormente habló de la importancia de la originalidad en arte, así, ¿como ve la cuestión de la originalidad y de las influencias, más particularmente en relación a la pintura?

RB: Pienso que para un artista es imposible no ser influenciado por lo que tiene alrededor. Todos nosotros somos influenciados por todo lo que vemos y es natural que un artista que vea exposiciones con regularidad, que esté en contacto con otros trabajos, sea influenciado por ello. A mí me parece importante que, partiendo de la base que tenga un artista, este cree su propio lenguaje, su propia manera de ver las cosas y sea independiente y se despegue de estas influencias, y a partir de ahí, cree su propio lenguaje indiscutible. Digo esto, porque cuando las personas son muy apegadas a las referencias y eso resulta visible, pienso que el trabajo acaba por ser devaluado. Es muy importante tener su propia mirada, percibir e identificar que el proyecto de un artista no podría ser de ningún

otro. El hecho de trabajar con un artista que nos muestra su marca y que notamos que no podría ser otro, es muy importante.

10- CJM: ¿Así, ve la creatividad como una forma de liberarse gradualmente de las influencias o como la forma en que se trabaja con todas ellas?

RB: Sí, todos nosotros tenemos nuestra forma de ver las cosas y, de hecho, somos influenciados por la sociedad, por sentimientos, por sensaciones, y tenemos que tener la convicción de que usamos un lenguaje propio, fuerte y único. Además la propia técnica, es decir, las ideas que un artista tiene, hay que saber como ponerlas en práctica y ser competente, puesto que pasar de la idea a la práctica por medio de la técnica es muy importante. En el caso de la pintura es importante saber cómo se trata la tela, cómo se aplica el óleo o el acrílico, los medios que ayudan a garantizar la durabilidad y la propia técnica de la pintura es fundamental para dar esta imagen de buena calidad.

11- CJM: ¿Y cómo ve el papel del tiempo en la vida del artista? En su experiencia, nota que hay artistas jóvenes que ya consiguen este lenguaje o algunos van perfeccionando eso a lo largo del tiempo?

RB: Por la experiencia que tengo, veo que las personas van evolucionando la técnica y que, cada vez más, se sienten más a gusto con determinada técnica. Pero hay artistas que se permanecen demasiado apegados a determinada forma, y, en el fondo, pienso que un verdadero artista no puede estar resignado a una fase. Hay artistas que tenemos la costumbre de decir, que descubren la pólvora o descubren la forma de tener éxito, y es también algo difícil de abandonar. Hace poco hablaba del caso de Paula Rego, que es una artista que a lo largo de casi 70 años de carrera, conseguimos ver fases completamente distintas, y además ella supo evolucionar y cambiar de acuerdo a la evolución de su mente, y son



lenguajes completamente diferentes en relación a la época en que ella vivió, pienso que eso es muy importante, en relación al artista que esta siempre apegado a las mismas referencias.

12- CJM: ¿En este sentido, hay artistas que se apegan a eso en función de reglas impuestas por el mercado o por las galerías con que trabajan y que no les dejan completamente libres?

RB: Sí, a veces pasa, hay artistas que tienen éxito con determinada fórmula, y cuando intentan evolucionar el mercado no lo acepta y aquellos que no tienen una convicción muy fuerte, vuelven hacia atrás, haciendo aquello que el público pide o que el mercado consume.

13- CJM: En el caso de la Galería 111, ¿estos criterios entran en la selección de una artista, es decir la cuestión de la originalidad? Y para reconocer eso, ¿ustedes tienen un soporte de historiadores que les ayudan a ver estas influencias o cuentan la propia experiencia que ya tienen?

RB: Tenemos 47 años de galería y soy licenciado en Historia del Arte, estuve en medios de artistas y tuve esta formación, hablo con mucha gente, me gusta captar ideas, pero me gusta asumir las elecciones finales y me gusta dar la cara de los proyectos que la galería hace.

14- CJM: Entonces, si la elección de un artista que trabaje con ustedes pasa por todo esto que estamos comentando, ¿cómo debería enfocar el artista la búsqueda de un camino?, ¿es un trabajo de búsqueda personal?, ¿debe el artista formarse mediante el trabajo con otros talleres, con otros artistas?

RB: Pienso que todo es importante, pero lo que puede perjudicar su formación, son las influencias negativas ejercidas por las personas que están a su alrededor. Hoy en día el papel del curador y del comisario puede interferir en el proceso creativo, diciéndole cómo debería hacer determinada cosa. Incluso las galerías a veces lo hacen, y pienso que cuando un artista cede a este tipo de presión no es bueno. Es necesario ser inteligente, tener apertura para discutir ideas, pero el artista tiene que tener convicción de su proyecto. Pienso que con el tiempo, sólo se puede perder, si empezamos a decir o a hacer aquello que los otros digan que el artista debe hacer, es importante hoy en día tener esta independencia.

15- CJM: ¿Ustedes tienen particularmente algún interés mayor por alguna tendencia o línea de arte contemporáneo?

RB: La galería siempre estuvo muy conectada con la pintura. Hoy en día mostramos un poco de todo, pero seguimos teniendo un fuerte porcentaje de artistas pintores. A mi me gusta trabajar con varias generaciones de artistas, aunque teniendo un *background* teórico, me gusta mucho ir por el lado intuitivo, me gusta sentir la energía y que el trabajo es bueno, tiene que haber una gran historia por detrás, y cuando se mira a un trabajo, tiene que haber una energía, puede hacer cosas muy diferentes pero es importante que haya una primera empatía, y le doy mucha importancia a eso, independientemente de la edad del artista o el tipo de lo soporte.

16- CJM: ¿En este sentido qué puede sugerir de cara a la formación de un joven artista?

RB: Frecuentar la escuela de Bellas Artes y tener un soporte técnico es muy importante. Después de saber hacer todo de una forma académica como se enseña en la escuela, es casi como si hubiera que borrar todo,

empezando de nuevo y olvidar todo lo que los profesores enseñaron. Esto es así porque a veces las personas influyen mucho a los artistas, y pienso que es muy importante aprender la técnica, pero después levantar la cabeza y seguir.

17- CJM: ¿Especialmente en Lisboa, ustedes ven la Facultad de Bellas Artes como una referencia o existen otros talleres de artistas que pueden contribuir a esta formación?

RB: La escuela de Bellas Artes de Lisboa y la de Oporto, y también en Lisboa, Arco, que es una escuela privada. Hay una que también ha lanzado buenos ejemplos que es la escuela de las "Caldas da Rainha", "Escola de Belas Artes e Design, Caldas da Rainha" son las referencias más fuertes en Portugal.

18- CJM: ¿Cómo ve la cuestión de la creatividad en el momento en que un pintor prepara una exposición con ustedes? ¿Cómo ve este proceso de trabajo hasta que todo se concreta, dispone el pintor de mucho tiempo para preparar todo el número de obras?

RB: Depende del artista, hay aquellos a los que les gusta tener una fecha marcada y les gusta trabajar bajo presión, hay gente que va juntando un número de trabajos y después se piensa en el concepto de la exposición. Me gusta acompañar el proceso, me gusta ir al taller y discutir el trabajo mientras el proyecto se está desarrollando, sin interferir, sin decir, "mira pinta eso de rojo o de verde", me gusta ver, puesto que si soy la cara de la promoción tiene que haber esta complicidad entre galerista y artista, incluso para que pueda defender mejor el trabajo.

19- CJM: ¿Y ya ha ocurrido que hubiera una exposición planeada y el artista entrase en una fase de transición y tener que aplazarla, tener que replantearse el proyecto o todo suele funcionar bien?

RB: Normalmente todo funciona, pero raramente, hay artistas que no consiguen tener un proyecto listo para la fecha propuesta, y hay que aplazar la exposición y planear otra alternativa.

20- CJM: ¿Te pregunto todo eso para saber más sobre el proceso de creatividad, puesto que se pueden dar muchas vueltas hasta llegar a un trabajo final, sin embargo, está la cuestión de ser profesional, y que el artista sea capaz de cumplir con sus compromisos?

RB: Pienso que la idea que tenemos de que el artista tiene un golpe de genio y que se siente inspirado, no existe, o puede existir en un caso puntual. Un buen conjunto de obras en una exposición, se consigue a través de mucho trabajo, mucha rutina de taller, una gran persistencia en el trabajo. Un artista cuando empieza a preparar una exposición tiene que estar convencido de lo que es el proyecto, claro que durante el proceso de creación, se pueden alterar muchas cosas, pero tiene que tener una idea inicial muy fuerte y hay que tener el proyecto inicial bien pensado.

21- CJM: ¿Actualmente hay algún centro cultural mundial de referencia, como en el comienzo del siglo XX fue, por ejemplo, París?

RB: El mundo está en crisis, pero pienso que Londres y Nueva York son las grandes referencias. Hubo otro destino que se hizo muy popular, por no ser una ciudad muy cara, y que ofrece óptimas condiciones a los artistas, que es Berlín. Pero aún así, pienso que Londres y Nueva York siguen siendo las grandes referencias en el arte contemporáneo.

22- CJM: ¿Los artistas que trabajan en estas ciudades suelen ser del propio país o son ciudades muy cosmopolitas que aceptan artistas de distintas nacionalidades?

RB: Sí, pero es importante vivir en ellas. Para captar la internacionalidad es importante estar en el lugar. Pienso que este contacto con el extranjero puede suponer alguna diferencia.

13- CJM: ¿En cuanto a la proyección de los artistas, ¿se produce a través de premios, concursos...?

RB: Hay premios y premios, y la importancia de un premio es muy relativa, depende del tribunal y de la credibilidad del propio premio. A veces, obtener un primer premio no hace una carrera, puede dar una determinada visibilidad en el momento, ser importante en términos de *curriculum*, pero me parece más importante que el artista exponga en galerías, las colecciones en que están representados, y pienso que eso es lo que, a largo plazo, da consistencia a la reputación de un artista, más que un premio.

24- CJM: ¿Cómo ve usted el coleccionismo de arte contemporáneo en Portugal, sobre todo en relación a la pintura?

RB: Hace muy poco tiempo vivimos en Portugal un período en que se vendía de todo en un consumismo exagerado, y hoy en día, con la dicha crisis, las personas reflexionan cuando compran. Y hoy en día los coleccionistas están a la búsqueda de trabajos de artistas que tengan un caso cierto por un precio cierto. No están arriesgando tanto, claro que siguen comprando artistas más jóvenes si los precios son asequibles, pero cuando se preocupan por la inversión, eligen artistas que estén en colecciones importantes, en galerías importantes, pero buscan un precio

justo. Pienso que es eso lo que pasa en Portugal. Pienso que eso es parte de un reflejo internacional, puesto que curiosamente, las subastas siguen alcanzando valores muy altos, justo porque a las personas no les importa hacer inversiones muy altas en casos ciertos, y esta es la situación que surgió de la crisis.

25- CJM: Se dan aquellos nombres que surgen con mucha fuerza y después pierden su importancia, ¿por qué piensas que ocurre esto?

RB: Eso ocurre mucho, pienso que nuestra sociedad vive un momento en que todo es muy instantáneo, muy inmediato, y al final hay mucho marketing, artistas que ganan un premio y que, de hecho, tiene que ver con una red de relaciones personales, personas que en determinado momento surgían con un trabajo, pero que después el trabajo en sí, se reveló sin la consistencia que necesita, y con el tiempo estos *blefes* acaban teniendo sus días contados y por terminar. A veces es más importante que el trabajo sea constante y que tenga una evolución gradual que no, de repente, tenga una gran visibilidad, pues puede que no tenga esta consistencia, y el tiempo es quien, al final, hace justicia.

26- CJM: A comienzos del siglo XX hubo una gran explosión de cosas nuevas y paradigmáticas que cambiaron el curso de la historia del arte. ¿En este momento cree usted que esto pueda estar ocurriendo? ¿Hay grandes artistas con trabajos que están cambiando todo, o todo está ya hecho? ¿qué se puede o qué falta todavía por hacer?

RB: Pienso que el camino es duro, pero felizmente hay personas que consiguen sorprender y nuestra sociedad va cambiando y puede ser reinterpretada de varias maneras. Hay muchos artistas que cambiaron la forma en que se ve el arte contemporáneo, como Andy Warhol que tuvo aquel fenómeno comercial y de marketing y Duchamp con el orinal, que de hecho subvierte completamente las ideas, y de hecho pienso que a

partir del orinal de Duchamp, valió de todo, y algunos artistas entraron en excesos, y en este momento pienso que estamos ajustando, asentando ideas.

27- CJM: ¿En este sentido piensa que el arte conceptual podrá pasar por una especie de revisión?, ¿acaso las personas se perdieron en medio de este vale todo?

RB: Si, pienso que muchas veces en el arte conceptual vemos cosas y determinados artistas e intentamos percibir el mensaje y leemos sobre el tema, y a veces ni siquiera la teoría nos llega, si lo que vemos muchas veces no es suficiente, la teoría que está por detrás de aquel trabajo es muy débil. Claro que hay artistas conceptuales fabulosos, increíbles, pero considero que hay muchas cosas que no son pertinentes, que son débiles, y tienen una visibilidad pero que están basadas en teorías que, creo, no son suficientemente buenas.

28- CJM: ¿Al final la dificultad está presente en todo, tanto para hacer pintura como para hacer arte conceptual?

RB: Pienso que en esto tiene que ver lo que decía anteriormente sobre la energía, pienso que el arte tiene que tocarnos. Independientemente de ser conceptual o figurativo o fotografía o escultura o pintura o video, pienso que el arte tiene que sensibilizarnos y tocarnos de alguna manera.

## **VII.2 ENTREVISTA SOLEDAD LORENZO**

**Galería Soledad Lorenzo, 16 de marzo de 2009**

**¿Qué tipo de pintura o pintor buscan los galeristas?**

Soledad Lorenzo: Elegimos las pinturas por intuición. Si a nosotros nos gusta un artista y su trabajo, lo exponemos. Para mí esta decisión tiene una estrecha relación con el sentimiento que me despierta un trabajo.

**¿Qué relaciones tienen las galerías con instituciones y museos?**

SL: Las galerías arriesgan más que los museos. En los museos entra lo que ya es consagrado, y en las galerías, no. Así que hacemos un trabajo más dinámico y también más arriesgado.

**¿Qué separa estos trabajos de los trabajos comerciales? o ¿en el arte actual todo se puede comercializar?**

SL: Hoy se comercializa de todo. Y además es muy importante la comercialización, puesto que ella mantiene vivo el ciclo de mantenimiento del arte que empieza en producción (con el artista en su taller) y termina con los coleccionistas. A ellos les gusta una galería que exponga de todo: instalaciones, vídeos, esculturas y pinturas. Estas últimas son las más vendidas, tal vez por ser más fáciles de manipular y ocupan espacios ya determinados: en la pared. El vídeo tiene el problema de exigir un ambiente oscuro, la escultura e instalación ocupan más espacio.

**¿Están los artistas de una galería libres para exponer en museos y ferias?**

SL: Todo depende del galerista, si él es más o menos exigente y exige que determinado artista trabaje sólo con él. Sin embargo, sí que pueden exponer en otras galerías de otros países, pero hay que estar seguro de que la galería dónde van a exponer sea igualmente buena. En general los artistas trabajan con exclusividad y deben mantener al galerista informado de lo que piensa hacer fuera de este espacio.



**¿Existe o se puede hablar de una tendencia en la pintura contemporánea? ¿Existe hoy, como en el pasado, las escuelas o los estilos definidos (como los *fauves*, los impresionistas, los cubistas, etc.)?**

SL: No sólo no hay un estilo o tendencia hoy en día, sino también que tampoco existe un centro artístico único. Eso pasó en Nueva York en los años 80, pero ahora no pasa más. Los artistas son totalmente libres para hacer y proponer todo lo que quieran.

**¿Qué es considerado un artista o trabajo creativo en artes plásticas en la actualidad?**

SL: La originalidad viene junto con el talento. Un artista de talento siempre tendrá una forma suya para resolver una cuestión, así que la originalidad es ingrediente fundamental, o que ayuda a identificar el talento. Sin embargo, el talento puede ser desarrollado, y con el tiempo los artistas en general son mejores.

### VII.3 ENTREVISTA SOLEDAD LORENZO

**Sara Morillo Jaimes**

Redacción Iberarte Viernes, 10 de julio de 2009

<http://www.iberarte.com/content/view/3835/269/>

**Diáfana, nívea, conceptual. Lo opuesto a la idea que su nombre sugiere, la Galería Soledad Lorenzo transmite vanguardista compañía. Ausentes de cartelas, las obras se dejan mecer en sus paredes, abandonadas a su belleza. Plenas, sin adornos superfluos. La fundadora de este prestigioso espacio madrileño nos recibe en su reverberante despacho. Soledad Lorenzo (Torrelavega, 1937) demuestra, sin titubeos, que está hecha de hierro. No obstante, un hierro que se funde con el flechazo de sorprendentes artistas, rematando su aleación con un metal precioso, y escaso: el optimismo.**

Desde septiembre de 2008, la Galería Soledad Lorenzo ha acogido hasta siete artistas diferentes. En este momento, el madrileño afincado en Nueva York, Jerónimo Elespe, expone "Las Tres Vidas", hasta el 23 de julio. Sin duda, una exitosa trayectoria, doblemente satisfactoria, en tiempos de incertidumbre. A Soledad no le gusta hablar del arte como producto. Sin embargo,

**¿cómo se conjuga el amor al arte con su propio carácter mercantil?**

*Bien, todo se vende en la vida. Vives del conocimiento, y éste se vende. El dinero es una necesidad. Yo siempre digo que la misión de las galerías es permitir que el artista viva de su trabajo. Por lo tanto, ese mercantilismo es nuestra profesión, porque sino el artista no podría vivir. Irónica: Guillermo Pérez Villalta (uno de los artistas de Soledad) recurre siempre a lo que dice su madre: "Hijo, como tú no trabajas, me podrías hacer algo, ¿no?" Parece a veces que pintar no es un trabajo, separando al artista del mercado del arte.*

**-¿Cómo transcurre el día a día en la Galería?**

*Hay mucha sorpresa. Yo siempre tengo largos listados y lo que tengo que hacer hoy, todavía no lo he mirado. De repente, llaman al teléfono... y te*

*metes en una dinámica... La gente no es consciente del trabajo que hay en una galería, es impresionante. Entiéndeme, si quieres que todo salga bien.*

El 10 de junio se celebró la 40ª edición de la gran Feria del Arte, en Basilea. La Galería participó un año más, tal y como lo ha hecho a lo largo de los últimos 25 años. Días antes del comienzo, Soledad insiste: *¡No te puedes imaginar lo que es! Primero están los artistas que están encantados de asistir pero me dicen: "Soledad que no tengo nada, que no llevo". Hoy, por fin, he acabado con todo lo de Basilea. Llevo desde enero con este tema.*

**- Continúe la siguiente frase: La vanguardia es al arte, lo que...**

*El arte es la vida y el presente. El arte nos ayuda a entender nuestro presente.*

Fue la menor de tres hermanos. Cantabria de nacimiento, creció en una familia culta, bien articulada, cuyo epicentro estaba representado por la abuela, Tata, la piedra angular del clan. Se jacta de ser una afortunada por haber disfrutado de la calidez de los suyos. Especialmente, de su padre: Lo que heredé de él fue ese optimismo, la ilusión que siento hacia todo lo que me rodea. La melancolía y Soledad Lorenzo no hacen buenas migas. Lo que podría ser un atisbo de nostalgia, no es más que un recuerdo evocado con alegría.

**-¿Resumiría en una frase lo que su familia ha representado?**

*Hombre, yo no soy tan poeta como para poder resumirlo en una frase. He tenido el privilegio de tener una familia donde mi padre, una persona muy culta, marcó con su positivismo vital impresionante. Era un hombre empresario, sin embargo su amor era la cultura, desde jovencito empezó a comprar arte.*

**- Habla también mucho de su Tata...** [La mención a su abuela le hace sonreír]

*La Tata ha sido un personaje en nuestras vidas, en la de mi familia. Era una mujer que venía de la zona pobre de Cabuérniga (Cantabria). Yo recuerdo que sus sobrinos iban sin zapatos, eran épocas de pobreza*

*extrema, de cuando yo era niña, en plena Guerra Civil. Sin embargo, [la Tata] tenía esa inteligencia de pueblo que nunca perdió, aunque lo dejara desde jovencísima para irse con mis padres a Santander. Era pequeñita con un moño bajo, pegado al cuello. Cuando me fui a Londres, me dijo que se venía conmigo. Era maravilloso ver a ese personaje que seguía siendo de Cabuérniga, en Londres. Íbamos a Harrod's [Conocidos almacenes londinenses] a comprar y quería llevar las bolsas y le decía: "Tata que aquí no puedes llevar las bolsas, ¿qué van a decir de mí? Las tengo que llevar yo que soy joven". Y me decía: "Y a mí que me importa lo que piensen estos ingleses." ¡Un personaje maravilloso! He sido una privilegiada.*

**- ¿Aquí llegó, aquí quiere quedarse?**

*Sí, sí, me encanta. Creo que también he tenido mucha suerte en eso. Al casarme yo tenía un piso en Madrid, así que cuando muere mi marido, me vengo aquí. Aunque había pasado mucho tiempo en Barcelona, tengo amor por esta ciudad. Me parece abierta. Madrid es un desastre por un lado. Muy chillones, insultamos, horteras, todo lo que quieras, pero tiene una energía que es maravillosa. La sociedad de Madrid es muy participativa.*

**- Además, es aquí donde tiene su "negocio". Por descontado, esto es esencial. Esta es la gran raíz, tu trabajo.**

**- ¿Qué desayuna Soledad para mantener intacta su vitalidad?**

*Desayuno continental como le llaman los ingleses. No desayuno fuerte: café con leche y tostadas.*

**- ¿Entonces de ahí le viene esa vitalidad?**

*No, la vitalidad me viene de la profesión. Cuando digo eso, que el arte es la vida, es porque da una energía vital impresionante. Sabes que pasa, lo digo muchas veces, no nos educan la mirada, nos educan desde la palabra. Mirar es lo primero que hacemos para luego llevarlo a nuestro cerebro con palabras. El arte es el que te enseña a educar esa mirada.*

*Profundiza: El otro día, cuando montábamos, me decía Victoria Civera [artista de Soledad Lorenzo], que el mundo del arte es el de los artistas. Es*

*la única rama de la cultura que ama todo. Aunque, luego, sus pinturas no tengan nada que ver con este tipo de cosas. Es una observación de la vida, es una manera de mirar muy emocional. La palabra tiene unas limitaciones porque pretendemos, desde ella, expresar cosas que no son expresables. El artista clásico no pretende explicarte verdades, sino que son casi... ¡sus dudas las que se exponen! No existen las contestaciones. El arte no es dogmático, en cambio, la palabra sí.*

**- ¿Su incesante energía proviene del arte, su elixir de la eterna juventud, o, más bien, de una gracia congénita de Soledad?**

*No, yo creo que el arte rejuvenece a todo el mundo. Los artistas se mantienen muy jóvenes. Por ejemplo, Tapiés seguía pintando en el suelo con 86 años. Palazuelo, la exposición que hice de él, con 91 años, era de una juventud rabiosa. Por supuesto, los galeristas estamos rodeados de ellos y, sobre todo, el arte te mantiene en presente, no hay miradas atrás. Tu pasado es fundamental, pero no como mirada nostálgica, sino como parte que te constituye.*

**- ¿Era el arte un amor predestinado que, de alguna manera, su situación personal sólo aceleró?**

*Mmm... yo creo que tenemos muchos amores. Ha ocurrido, pero no me jactó de encontrar lo que estaba buscando. El azar y la necesidad rigen en la vida. Hay un momento de cambio bestial en mi vida, el contacto con la muerte y, de repente, una amiga me dice: "Soledad, voy a abrir una galería y he pensado en ti todo el tiempo de la enfermedad de tu marido". Y yo dudé. Sin embargo, en ese estado me dije: "Caray, estoy sí que podría ser una solución". No podemos buscar, tenemos que elegir lo que está ahí, a nuestro alcance.*

**- ¿Aprende usted de las críticas de sus enemigos?**

*Una chica que trabajaba conmigo, una vez, me dijo: eres la persona menos cotilla que he conocido en mi vida. Risas, continúa: Es que no tengo tiempo, no sé cómo explicarte. Seguramente tengo enemigos, pero te juro que no sé quiénes son. Es cierto que notas a quien le caes fenomenal, y con*

*otras pues... Hablar de enemigo es muy fuerte. He heredado de mi padre lo positivo y, además, me asombra más. Vivimos en una sociedad donde todos los días te dan noticias negativas, y, sí, son reales. Pero también la vida nos da la capacidad de "a pesar de", poder ensimismarnos un poco en la nuestra. Creo que con 71 años, tengo una vida estupenda.*

La vida de la que se enorgullece no sólo se sustenta dentro de su espacio de trabajo.

**- ¿Qué arte contempla la íntima soledad de Soledad Lorenzo?**

*Yo no me siento coleccionista, porque mi gran pasión la realizo aquí, en la galería. Mi casa es muy importante, como para todo ser humano, es tu refugio. Pero comparado con como vivo el arte en la galería, es distinto. Me siento muy privilegiada porque lo que cuelgo en casa es sólo mío. Generalmente, tengo mucho colgado de artistas con los que trabajo, pero también de otros que compro. En septiembre, lo que sí hago, es cambiar las obras, ya que doy cenas en casa, en cada inauguración.*

**- ¿Es posible estar enamorado de una obra y no comulgar con el artista?  
¿O es un todo?**

*Es un todo. Hay muy pocos artistas que con los que no hubiese trabajado. Los artistas tienen fama de ser difíciles y complicados, y lo que pasa es que tienen una sensibilidad especial, necesitan estar en solitario para que surja la creatividad. De manera que, hasta cuando los quiero matar, entiendo a los artistas. Sin embargo, ha habido artistas con los que he estado y respetado su obra, pero que no hubiese podido trabajar con ellos. Porque uno elige a los artistas como a novios. De repente, ves un artista y te gusta su obra, es como un flechazo. Y te fijas en uno, solamente, de una sala donde había otros cuatro artistas estupendos.*

*Actualmente, es vocal del Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo de España. Un puesto que combina con su stand, cada año, en ARCO Madrid. En la última edición, le concedieron, por segundo año consecutivo, el premio de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA). La competencia, la falta de espacio y la estricta selección de los participantes han convertido esta cita en un objetivo constante de críticas.*

En sus palabras: *Yo creo que se han pasado un poco. Todo lo que tiene éxito, al final, los medios le cogen un poco de manía. En el sentido más conflictivo, creo que uno de los problemas que tiene ARCO es el proceso de selección tan riguroso que se hace. Desgraciadamente, ese rigor es absolutamente necesario y, efectivamente, toda selección tiene algo siempre injusto. Siempre. El drama es constante, porque para la persona es muy importante el participar en ferias. Hace años no lo era. Ahora, si no participas en una feria importante es como si no existieses, no tienes el marchamo de calidad necesario.*

En una entrevista previa a ARCO 2009, su directora, Lourdes Fernández, en relación a las ausencias de algunas galerías, puntualizó: «Yo me siento portavoz de las galerías que vienen. Entre ellas, 79 españolas que se están dejando su dinero apoyando la feria». **¿Está usted de acuerdo?**

*Digamos que estoy de acuerdo. Pero las galerías somos sustituibles, desgraciadamente. Por supuesto, hay otras que deberían estar. Puede que sólo haya tres galerías indiscutibles en el mundo. Tener una galería en Nueva York no es lo mismo que tenerla en Pamplona. A mí me tendrían que sacar de Basel donde llevo 25 años para meter una galería que nunca haya estado presente. Si te mantienes al mismo nivel, sigues estando presente. Si no, da igual los años que lleves yendo, no te servirá para seguir presente en tales ferias. Sí, sí, son terribles, pero tienen razón.*

En los últimos años, esta torrelaveguense ha recibido multitud de reconocimientos a su labor en el mundo artístico. Se declara escéptica.

*Lo de los premios es un producto de azar. Entiéndeme, tienes ya una edad, pero aún me siento una buena profesional. Al final, por edad y por trayectoria, te toca. Tienen la medalla [Medalla de Oro de las Bellas Artes] Elvira González, Juana de Aizpuru y Helga de Alvear, que se la dan este año [todas ellas galeristas sitas en Madrid]. Somos galerías que nos hemos mantenido alerta del presente, que no hemos sido, sino que seguimos siendo. Yo siento agradecimiento, creo que le pasa a todo el mundo. No creo en los honores, creo que en el respeto a la gente. A Guillermo Pérez Villalta se la dieron conmigo [La Medalla de las Bellas Artes] y también tenía esa sensación, a pesar de saber que el arte dista mucho del la*

*actividad terráquea de una galería. Al final te consuelas, bueno me ha tocado y no voy a pensarlo más.*

Subraya el carácter mercantil de las galerías: *Yo creo que hay profesiones que son más institucionales, donde los honores pintan más. Una galería es absolutamente necesaria para la sociedad y una profesión maravillosa, pero la veo muy terrenal. Entiendo que en otros trabajos den medallas. Pero, en este mundo de las galerías, te pones a hacer un trabajo, lo haces bien y ya está, no eres nadie.*

Un escritor expone\*: Escribiría aunque supiera que jamás podría publicar. Trasladada al arte, **¿cree que en esta frase se resume la verdadera vocación de un artista?**

*Por descontado. Lo han demostrado todos los mártires como Gauguin, Van Gogh... Está clarísimo, un artista se enfrenta a su familia, a todo el mundo, incluso, acaba dejando la carrera. Como muchos artistas que han trabajado conmigo como Tàpies que estaba estudiando derecho y un día dijo: "¡Se acabó!". También, Palazuelo y Guillermo Pérez Villalta que dejó cuarto de arquitectura. Creo que el hecho de ser artista, sobre todo para una familia humilde, despierta miedos. Y si es una familia pudiente, piensan que es una locura dejar las carreras para ser artista. Es una necesidad que el artista lleva dentro, sin duda.*

Ese entusiasmo vital que la caracteriza se multiplicó una noche, años atrás, al coincidir en una cena con Helmut Newton, esa experiencia quedó grabada en la retina de Soledad y en el objetivo del fotógrafo:

*A mi lo que me pareció increíble fue que Helmut Newton me quisiera fotografiar. Bien, un día fui a la inauguración de su exposición. María Corral, que era la que llevaba La Caixa en aquel momento, me pidió que me sentara a su lado para darle conversación en inglés. Yo, encantadísima. En esa etapa, había superado muertes muy cercanas de mi familia. Y estaba chupada. Todo el mundo me decía: "Soledad, Soledad, por Dios, cuídate, estás flaquísima."*



No puede evitar una leve carcajada. *Con cariño, me decían: "¡Estás fatal! Pero Helmut, en la inauguración, me dice: "Soledad, you are so beautiful. ¿Te puedo hacer una foto?" ¡Casi me desmayo! Le confesé: "Helmut, es que no me lo puedo creer, todo el mundo me dice últimamente que estoy desastrosa. Y tú que eres el que hace las fotografías del glamur me has levantado la moral". Me dijo que le encantaba mi mano mientras fumaba, le dije: "No te preocupes porque yo fumo todo el tiempo". He sido una fumadora empedernida, siempre he sido muy impulsiva, todo lo hago a lo bestia. Y me estuvo sacando fotos toda la noche. "Si de todo esto me sale algo, te lo mando". Y tengo la fotografía de Helmut Newton. Yo creo que lo que a él le interesó de mí fue esa delgadez.*

Volviendo al presente, y a Ginebra, una polémica cúpula, en la sede de la ONU, puso en el punto de mira a uno de sus artistas, Miquel Barceló. A la pregunta de si querría una réplica para la galería: [Risas] *Bueno, una réplica no, desde luego. Las cosas tienen que ser reales, y no las réplicas.*

### **¿Qué opinión le merece toda la controversia suscitada en torno al proyecto de Barceló?**

*Una cosa es la obra de Miquel y otra, el proyecto. Yo creo que esas obras se ven mejor en lugares donde el artista y el arquitecto trabajan y colaboran conjuntamente, donde el espacio tiene la grandeza de esa obra. Ese espacio es muy digno, [la sede de la ONU] pero lo veo bajo y pequeño para este proyecto, le viene grande. Para un artista como Miquel es un reto: elaborar 1.500 metros cuadrados de pintura. No creo que haya mucha más gente, aparte de Barceló, que pueda hacerlo. Miquel es la materia y él mismo. Él ha hecho una obra y punto. Si a alguien no le gusta Miquel Barceló, pues no le gusta, eso entra dentro de la opinión personal, pero la verdad es que lo ha conseguido. Creo que todos esos proyectos son polémicos. Además, luego se habla de precios, sin percatarse de que si se hubiese pintado sólo de blanco, igual hubiese costado...ya sabes...*

La galerista de Miquel Barceló concluye con un silencio elocuente.

**Se podría decir que huye del amparo del pasado, ignora el futuro intangible, únicamente trabaja sobre la impredecible actualidad.**

**Superados los 65 años, cualquiera puede pensar que la palabra retiro no entra en su vocabulario.**

*¡Por descontado, por descontado! Salvo que la muerte me coja aquí, de repente. Yo lo digo, desde hace tiempo, nunca sabes cuánto te queda. El único problema es no ser consciente de que te debes retirar. A dos personas les he dicho que cuando vean que llega el momento, ¡por favor, obligadme a cerrar! Lo que no sé es si se atreverían. Yo sé que me queda poco. Tengo 71 años. Son muchos para llevar la galería como la llevo ahora. Para levantarte cada mañana y llevarla con ilusión, ya que puede desaparecer. La energía es un misterio y, con mi edad, es lo que me mantiene. Así que espero que algo o alguien me hagan ver que tengo que retirarme.*

**- ¿Y a qué se dedicaría?**

*No, no, no tengo ni idea. El contacto con la muerte me ha hecho saber que el mañana está lejísimo. Yo soy presente, precisamente, porque amo la vida y la vida hay que vivirla con lo que tienes. Desde luego, no pienso ni medio segundo lo que podría hacer si me retiro, es que soy incapaz de saber lo que quiero hacer.*

**Su experiencia le ha demostrado ser una superviviente nata:**

*Me baso en cómo reaccioné y en cómo he aprendido a conocerme. Si sigo igual que hasta ahora, la vida me lo va a decir, cuando llegue ese momento. Seguro que lo encuentro, con esta capacidad de supervivencia y positivismo.*

A continuación, con el entusiasmo de quién descubre un hermoso secreto, toma, entre sus manos, los diminutos cuadros del artista madrileño que protagonizará su próxima exposición. "Soy afortunada", repite antes de quedarse a solas de nuevo.

## VII.4 ENTREVISTA JUANA DE AIZPURU

12 de febrero de 2004

**Paula Achiaga**

"El Cultural" - <http://www.elcultural.es>

*El nombre de Juana de Aizpuru (vallisoletana de nacimiento, aunque hoy vive en el AVE, entre Madrid y Sevilla) es sinónimo de éxito y buen hacer en el mundo del arte. En 1970 abrió su primera galería en Sevilla y trece años más tarde se lanza a la conquista del mercado madrileño. Y lo consigue. Fundó ARCO en 1982 para introducir a España en el circuito internacional y ahora se ha propuesto "convertir a Sevilla en el epicentro del mundo del arte y la cultura" gracias a su Bienal, la I BIACS, que se celebrará el próximo otoño.*

**Pregunta:** Juana, como Juana de Arco, Juana Mordó...

**Respuesta:** Juana es suficiente.

**P:** Fundó ARCO hace 22 años y ahora impulsa y dirige una Bienal en Sevilla, ¿qué será lo próximo?

**R:** Un proyecto que tengo en mente desde hace tiempo para realizarlo en una estación de ferrocarril abandonada, a 50 kilómetros de Soria.

**P:** Volviendo a ARCO, cuando pasea entre los *stands* de la Feria de hoy, ¿qué echa de menos de aquella de 1982?

**R:** Como todo recién nacido, ARCO'82 fue fresco y puro.

**P:** Muchos opinan que ARCO es una feria de galerías, comercial, en la que las instituciones no deberían estar presentes.

**R:** En una feria de galerías no deben de exponer nada más que galerías. Lo llevo diciendo muchos años. Sobran las instituciones y, todavía más, una serie de historias a las que con frecuencia se les da cabida en el recinto ferial, como los *chill out* de ARCO'03 que, además de inadecuados, interferían con el trabajo de las galerías que tuvieron la desgracia de tener uno cerca.

**P:** Otra de las críticas hacia ARCO: mucho visitante (colegios, universitarios, periodistas) pero poco comprador...

**R:** Colegios ya vienen pocos. Universitarios y periodistas a mí me parece perfecto que visiten la feria. Respecto de los compradores, yo no diría que son pocos puesto que, además de los que vienen de fuera, en España está surgiendo un coleccionismo ilusionante y prometedor y estoy segura de que va a desembocar en un coleccionismo fuerte.

**P:** ¿Qué ha cambiado en estos 20 años de arte?

**R:** No sólo en el arte ha habido cambios. En España y en el mundo han cambiado muchas cosas. Nosotros hemos logrado que los distintos agentes del mundo del arte hayamos conseguido más madurez.

**P:** Empezó con los ya clásicos Gordillo y Chillida, pero ¿cómo se vende una instalación o un vídeo?

**R:** Exactamente igual. La única diferencia que hay entre Gordillo y Chillida y los artistas actuales es que han escogido distintos medios de expresión.

**P:** “En España no hay mercado”. Es la frase favorita de muchos, ¿qué les diría?

**R:** Que hay que crearlo y que ya se está empezando a conseguir.

**P:** ¿Qué nos falta para tener una Basilea?

**R:** Es cuestión de tiempo.

**P:** ¿Cuál es el requisito para figurar en la nómina de artistas de su galería?

**R:** Que me aporten algo nuevo, que me interesen, que me inquieten.

**P:** Su bienal se celebrará en años alternos a la de Valencia, ¿cuál es la diferencia entre ambas?

**R:** Nunca hay dos cosas iguales.

**P:** ¿Hay sitio para dos bienales en España?

**R:** Sí, lo hay.

**P:** ¿En qué bienal ha puesto los ojos para desarrollar la BIACS?

**R:** En ninguna. Cada ciudad tiene una personalidad distinta y, por tanto, los proyectos que se realicen deben adaptarse a ella. Y Sevilla es la ciudad de Zurbarán.

**P:** Harald Szeemann, además de ser un experto director de bienales y buen conocedor del arte contemporáneo, es sinónimo de éxito, ¿hay algo de esto en su fichaje?

**R:** Por supuesto, estoy convencida de que con un comisario de su prestigio el éxito está garantizado.

**P:** ¿El hecho de exponer en su galería a la mujer del comisario Szeemann

le ha facilitado las cosas a la hora de contar con él?

**R:** Mantengo una gran y profunda amistad con Szeemann desde hace 22 años. Nos conocemos mucho y cada uno respeta el trabajo del otro. Me resultó fácil que aceptara.

**P:** Andalucía, Sevilla en concreto, va a estar en deuda eterna con usted...

**R:** Supongo que sí.

**P:** Después de lo que pasó con el Centro de Arte Salamanca dan ganas de no vincular nunca más Estado y arte, política y cultura...

**R:** El mundo del arte debe mantener siempre su independencia y no permitir que las instituciones lo usen para hacer política, sino exigir que las instituciones usen la política para apoyar el arte.

**P:** Se acaba de inaugurar un nuevo Museo de Arte Contemporáneo en Palma, el polémico Es Baluard, hecho casi a medida para un coleccionista privado: Pedro Serra. ¿Qué opina?

**R:** Si se contaba con una colección lo lógico es que se hiciera un museo idóneo para albergarla. Lo que haría falta saber es si ese museo reúne esta condición. Yo no lo conozco.

**P:** Y respecto al Reina Sofía, ¿qué opina de la gestión de su director, Juan Manuel Bonet, estos días tan cuestionada?

**R:** Me parece muy frívolo introducir una pregunta tan seria en un contexto que no le corresponde. Si hubiera que valorar públicamente la gestión del director del Reina Sofía, habría que abrir un debate serio y documentado.

**P:** ¿Qué aconseja comprar en esta edición de ARCO?

**R:** Primero tendré que ver lo que se va a exponer.



## CAPITULO VIII

### CONCLUSIONES FINALES

## VIII CONCLUSIONES FINALES

El objetivo principal de este trabajo fue el de investigar cómo la creatividad se manifiesta en la pintura contemporánea expuesta en Europa, observando las relaciones que esta producción pictórica mantiene con otras culturas y con las más distintas influencias artísticas, identificables en los trabajos seleccionados.

Para poder desarrollar esta investigación, empezamos definiendo cómo entendemos la creatividad en artes plásticas, puesto que existen muchas definiciones, y así, basándonos en estas teorías pudimos plantear cómo surge la creatividad en las obras de los artistas aquí analizados. Entre las teorías expuestas sobre la creatividad, consideramos más apropiada para aplicar en este trabajo, la teoría de Clement Greenberg, que trata de la creatividad como una herramienta que permite al artista, alcanzar la originalidad en el arte y el encuentro con lo que Greenberg llama el Yo artístico.

Para desarrollar este trabajo partimos de dos hipótesis fundamentales que nos permitieran alcanzar los objetivos propuestos. Son las siguientes:

- En este trabajo partimos de la idea de que las pinturas actuales, producidas en Europa y exhibidas en las galerías seleccionadas, siguen alcanzando altos niveles de originalidad.
- La pintura actual, aunque altamente original, opera utilizando recursos creativos a través de una red intercambiable de influencias de técnicas, estilos y conceptos.

Para comprobar estas hipótesis identificamos en primer lugar, las características formales y técnicas de los estilos de cada grupo de trabajo o artista seleccionado, a continuación, establecemos las relaciones que estas técnicas y estilos tienen con otros trabajos dentro de la perspectiva de la historia y teoría del arte para, de acuerdo con la definición de creatividad y originalidad de Clement Greenberg, establecer los criterios de mayor o menor creatividad y originalidad en los trabajos analizados.



Según la teoría de Greenberg, la originalidad es alcanzada a través de la incorporación de medios técnicos y formales, que conllevan a la vez, sus propios grupos y conexiones teóricas y conceptuales. Esta incorporación se da en la medida que un artista elige a otros como modelos que seguir o imitar.

De esta imitación, el artista capta toda una estructura técnica y teórica, fundamentada en una tradición del arte en la que también él pasa, a partir de este momento, a formar parte. Así, la originalidad es entendida por un lado, como una progresiva liberación de estas influencias que inicialmente sirvieran de base para la formación y aprendizaje, y que el artista tuvo que vencer y superar para llegar a su estilo o lenguaje personal, y por otro lado, como una forma muy particular de emplear o utilizar estas influencias, que aunque identificables, pierden relevancia, dada la forma como son trabajadas.

Así, la mirada del experto (con una amplia formación en historia y teoría del arte, en este caso específicamente en arte moderno y contemporáneo) es fundamental para evaluar en qué medida estas influencias son trabajadas, cómo entran o desaparecen en los trabajos, garantizando así, la originalidad de un determinado estilo o artista. La creatividad y la originalidad en el arte contemporáneo, tal como la entendemos, guarda fuertes relaciones con estas teorías puesto que como veremos a continuación, la gran mayoría de los artistas aquí analizados, desarrollan su trabajo a través de un conjunto de relaciones técnicas, teóricas y estilísticas inicialmente identificables, pero que pasan por distintos cambios, dependiendo del grado de distanciamiento que cada artista logra en la tarea de introducir en estas relaciones, estrategias nuevas y sorprendentes.

Como se puede ver arriba en las hipótesis, en este trabajo hemos planteado que las pinturas actuales, producidas en Europa y exhibidas en las galerías seleccionadas, siguen alcanzando altos niveles de originalidad y que, la pintura actual, aunque altamente original, opera utilizando recursos creativos a través de una red intercambiable de influencias de técnicas, estilos y conceptos.

En función de lo que arriba mencionamos, constatamos que en el caso de los artistas que exponen en la galería Soledad Lorenzo (Madrid), todos operan a través de una red de relaciones estilísticas y conceptuales con el pasado artístico lejano o cercano. La creatividad que les permite llegar a un estilo personal, se hace notar en la forma en que manejan estas relaciones.

Así, la obra de Soledad Sevilla, Juan Uslé, Txomin Badiola nos enseña que la creatividad no es producto de la superación de las influencias, pero sí, de la forma como estas influencias son empleadas, generando al final, nuevos conceptos, y por lo tanto una nueva forma de manifestación y expresión en artes plásticas. Erik Schmidt y Jorge Galindo, operan a través de la apropiación, convirtiendo en un lenguaje personal las técnicas y conceptos desarrollados por otros artistas.

Así, en relación a los materiales, pudimos decir, que no hemos percibido cambios considerables, y la diferencia se hace sentir, en las formas como son empleados como se puede comprobar en las páginas 102, 112, 122, 132 y 141. Eso tiene una relación con lo que dijo Soledad Lorenzo sobre la cuestión de la originalidad en arte, como se puede comprobar a la página 331, dónde la galerista afirma que “los artistas de talento siempre encuentran una forma personal para resolver un problema”.

En el caso de los artistas que exponen en la galería Juana de Aizpuru (Madrid), notamos que las relaciones históricas siguen conduciendo la operación creativa de estos artistas. También en este caso, más que superación de influencias, lo que notamos son nuevas formas de manejarlas. La excepción, aparece en la obra de Markus Oehlen y Federico Herrero, que presentan una pintura cuyas fuentes estilísticas no son prontamente reconocibles.

Los demás, como hemos señalado trabajan dentro de un grupo de técnicas y estilos conocidos, pero empleándolos de una forma, que, finalmente, resulta original, puesto que desarrollan nuevas cuestiones de orden conceptual. También aquí, la novedad fue percibida sobre todo en

las nuevas formas y técnicas de usar materiales tradicionales como la pintura al óleo sobre lienzo. Eso puede ser visto en las páginas 153, 161, 170, 179 y 190.

En las obras analizadas en las galerías Lelong y Thaddaeus Ropac (París), también constatamos que los artistas mantienen relaciones con gran número de estilos, técnicas, teorías y conceptos de arte conocidas. En el caso de los trabajos de Malani, Shepherd, Günther Förg, Quin, Wilson, Balincourt y Sandra Vázquez las relaciones técnicas y estilísticas son manejadas de modo que permiten que el artista alcance un nuevo lenguaje artístico y puede ser comprobado en las páginas 204, 214, 222, 231, 241, 249 y 257.

Ya en las galerías portuguesas (Galería 111 y Filomena Soares) artistas como António Ole, Paula Rego, José Pedro Croft y Gada Amer & Reza Farkhondeh también mantienen vínculos distintos con el arte del pasado cercano o lejano. También estos casos la novedad no está en los materiales, sino en la forma en que son trabajados. Pudimos notar que estos artistas nunca caen en la pura repetición de las fuentes que les interesan y por lo tanto, producen nuevos conceptos y nuevas formas de manejar con materiales conocidos como se ver en las páginas 267, 276, 287, 298, 306 y 314. Eso es lo que valora también galeristas como Rui Brito, que ve así la cuestión de las influencias: “A mí me parece importante que, partiendo de la base que tenga un artista, este cree su propio lenguaje, su propia manera de ver las cosas y sea independiente y se despegue de estas influencias, y a partir de ahí, cree su propio lenguaje indiscutible” (Página 321).

Así, como conclusión general, podemos afirmar que en la actualidad las pinturas alcanzan alto grado de originalidad en relación a los conceptos que generan y sobre todo, en la forma cómo los artistas manejan las distintas influencias, lo que al final afecta a la forma y al resultado final de cada trabajo. Hemos estudiado separadamente la obra de cada pintor, y en estos análisis hemos podido demostrar como aparecen las influencias y cómo los artistas se relacionan con ellas.

A nosotros nos parece, que para este grupo de artistas, aquí estudiados, las relaciones con el pasado artístico, tiene una gran importancia, y por lo tanto, el desarrollo de la creatividad en la contemporaneidad, está relacionado con el conocimiento de las técnicas, estilos y teorías de arte producidas en el pasado cercano o lejano. Hemos notado que la novedad no está en los materiales, que en general son tradicionales (óleo o acrílico sobre lienzo), pero sí, en la forma con que estos materiales son usados. De ahí, concluimos que la pintura sigue siendo muy flexible, apta para adaptarse a las condiciones de nuestro momento histórico y demostrando que el pensamiento original, encuentra a través del medio y del material tradicional, una forma igualmente original para manifestarse.

También nos parece, que la originalidad, que se manifiesta a través de las formas visibles en la superficie del lienzo, es producto de la apropiación de técnicas, estilos y teorías conocidas, que son a la vez transformadas, mezcladas, reutilizadas y adaptadas generando así, nuevos grupos de estilos, técnicas y teorías de arte en la actualidad.

De esta forma, concluimos que el arte actual sigue en contacto con el pasado lejano o cercano, y que, por lo tanto, las relaciones de continuidad y ruptura no surgen de forma independiente. Al contrario, la continuidad está presente dentro de la ruptura y viceversa. Es decir, el arte actual se alimenta del pasado, pero al actualizarlo produce rupturas que sin embargo, permiten que identifiquemos los orígenes que favorecieron su surgimiento.

Así, notamos que la creatividad en artes plásticas, en la actualidad es producto de un gran conocimiento acumulado, que es constantemente revisado, para que pueda al final ser transformado y entonces, reflejar las características fundamentales del arte que se produce en la actualidad.

## CONCLUSÃO FINAL

O principal objetivo deste estudo foi investigar como a criatividade se manifesta na pintura contemporânea exibida na Europa, observando as relações que esta produção mantém com outras culturas, bem como com as mais distintas influências artísticas possíveis de ser identificados nos trabalhos analisados. Para desenvolver essa pesquisa, começamos por definir o modo como entendemos a criatividade em artes plásticas, posto que existem muitas definições, e assim, com base nessas teorias definimos como a criatividade surge nas obras dos artistas aqui discutidos. Entre as teorias utilizadas sobre a questão da criatividade, consideramos mais apropriado para aplicar neste trabalho, a teoria de Clement Greenberg, que trata da criatividade como uma ferramenta que permite ao artista alcançar a originalidade na arte, e do encontro com o que Greenberg chama o Eu artístico.

Para desenvolver este trabalho partimos de duas hipóteses fundamentais que nos permitiram alcançar os objetivos propostos. São as seguintes:

- Neste trabalho partimos da idéia de que as pinturas atuais, produzidas na Europa e exibidas nas galerías seleccionadas, alcançam altos níveis de originalidade e que,
- A pintura atual, ainda que altamente original, opera utilizando recursos criativos através de uma rede de influências de técnicas, estilos e conceitos.

Para comprovar estas hipótesis identificamos em primeiro lugar, as características formais e técnicas dos estilos de cada grupo de trabalho ou artista selecionado, e depois, estabelecemos as relações que estas técnicas e estilos mantêm com outros trabalhos dentro da perspectiva da história e teoria de arte, para então, de acordo com a definição de criatividade e originalidade de Clement Greenberg, estabelecer os critérios de maior ou menor criatividade e originalidade nos trabalhos analisados.

Segundo a teoria de Greenberg, a originalidade é alcançada através da incorporação de meios técnicos e formais, que comportam seus próprios grupos e conexões teóricas e conceituais. Esta incorporação se dá na medida em que um artista escolhe a outros como modelos a ser seguidos ou imitados. Desta imitação o artista capta toda uma estrutura técnica e teórica, fundamentada em uma tradição de arte em que também ele passa, a partir deste momento, a participar. Assim, a originalidade é entendida por um lado, como uma progressiva liberação destas influências que inicialmente serviram de base para a formação e aprendizado, e que o artista teve que vencer e superar para chegar a seu estilo ou linguagem pessoal, e por outro lado, como uma forma muito particular de empregar ou utilizar estas influências, que ainda sendo identificáveis, perdem relevância, dada a forma como são trabalhadas. Assim, o olhar do experto (com uma ampla formação a nível de história e teoria de arte, e neste caso especificamente em arte moderna y contemporânea) é fundamental para avaliar em que medida estas influências são trabalhadas, como entram ou desaparecem nos trabalhos, de modo a garantir a originalidade de um determinado estilo ou artista. A criatividade e a originalidade na arte contemporânea, tal como a entendemos, guarda fortes relações com estas teorias posto que como veremos a seguir, a grande maioria dos artistas aqui analisados, desenvolvem seu trabalho, através de um conjunto de relações técnicas, teóricas e estilísticas inicialmente reconhecíveis, mas que sofrem distintas mudanças dependendo do grau de independência que cada artista alcança na tarefa de introduzir nestas relações, estratégias novas e surpreendentes.

Como se pode ver acima nas hipóteses, neste trabalho afirmamos que as pinturas atuais, produzidas na Europa e exibidas nas galerias selecionadas, alcançam altos níveis de originalidade e que, a pintura atual, ainda que altamente original, opera utilizando recursos creativos através de uma rede de influências de técnicas, estilos y conceptos.

A originalidade sempre manteve, neste caso, relação com as influências e com as heranças artísticas. Assim, a originalidade é entendida, por um lado, como uma liberação progressiva das influências

que o artista teve que superar para alcançar o seu estilo ou linguagem pessoal, e por outro lado, como uma forma particular de empregar ou utilizar as influências que ainda sendo identificáveis, perdem a importância, dada a forma como são trabalhadas. Entendendo assim a criatividade, podemos dizer que os trabalhos aqui analisados, mantêm fortes relações com estas teorias, pois, como veremos, a grande maioria dos artistas aqui analisados, desenvolvem seu trabalho, através de um conjunto de relações técnicas e estilísticas que encontram correspondência na obras de outros artistas.

Para realizar este trabalho, partimos do argumento de que as pinturas atuais, produzidas na Europa e expostas nas galerias selecionadas, alcançam altos níveis de originalidade e que, a pintura atual, ainda que sendo muito original, utiliza recursos criativos através de uma rede intercambiável de influências de distintas técnicas, estilos e conceitos.

Com base no que mencionamos acima, constatamos que no caso de artistas que expõem na Galeria Soledad Lorenzo (Madrid), todos operam mantendo uma rede de relações estilísticas e conceituais com o passado artístico próximo ou distante. A criatividade que lhes permite atingir um estilo pessoal, ocorre em função da forma como eles lidam com essas relações. Assim, o trabalho de Soledad Sevilla, Juan Uslé e Txomin Badiola nos mostra que a criatividade não é o resultado da superação das influências, mas sim da maneira como estas influências são empregadas, produzindo, no final, novos conceitos, e portanto, uma nova forma de manifestação e expressão na arte. Erik Schmidt e Jorge Galindo, operam através da apropriação, convertendo em uma linguagem pessoal as técnicas e conceitos desenvolvidos por outros artistas. Assim, em relação aos materiais, podemos dizer que não notamos mudanças significativas, e a diferença mais forte se faz notar na maneira como são empregados como se pode comprovar nas páginas 102, 112, 122, 132 e 141. Isso tem uma relação com o que disse Soledad Lorenzo sobre a questão da originalidade na arte, como pode ser visto na página 331, em que esta galerista afirma que os “artistas talentosos sempre encontram uma maneira pessoal de resolver um problema”.

No caso dos artistas que expõem na galeria Juana de Aizpuru (Madrid) notamos que as relações históricas definem a operação criativa destes artistas. Também neste caso, mais que superar as influências, observamos que são novas as formas de manipular-las. A exceção aparece na obra de Markus Oehlen e Federico Herrero, que apresentam uma pintura cujas fontes estilísticas não são facilmente identificáveis. Os outros artistas, como observamos anteriormente, trabalham dentro de um grupo conhecido de técnicas e estilos, mas utilizando-os de uma maneira que, finalmente, resulta original, já que desenvolvem novas questões de ordem conceitual. Mais uma vez, a novidade aqui ocorre especialmente nas novas maneiras e técnicas de utilização de materiais tradicionais, como a pintura a óleo sobre tela. Isso pode ser visto nas páginas 153, 161, 170, 179 e 190.

Nos trabalhos analisados das galerias Lelong e Thaddaeus Ropac (Paris) também constatamos que os artistas mantêm relações com um grande número de estilos, técnicas, teorias e conceitos de arte conhecidos. No caso dos trabalhos de Malani, Shepherd, Gunther Forg, Quin, Wilson, Balincourt e Sandra Vázquez as relações técnicas e estilísticas são manipuladas de modo que permitam ao artista alcançar uma nova linguagem artística. artística e pode ser comprovado nas páginas 204, 214, 222, 231, 241, 249 e 257.

Já nas galerias Português (Galeria Filomena Soares e Galeria 111) os artistas António Ole, Paula Rego, José Pedro Croft e Gada Amer & Reza Farkhondeh mantêm variados vínculos com a arte produzida no passado próximo ou distante. Também nestes casos, a novidade não está nos materiais usados, mas sim na forma com que são trabalhados. Notamos que estes artistas nunca caem na pura repetição das fontes que lhes interessam e, portanto, produzem novos conceitos em arte e novas formas de trabalhar com materiais conhecidos como se pode ver nas páginas 267, 276, 287, 298, 306 e 314. Isso é o que valoriza também galeristas como Rui Brito, que vê assim a questão das influências: “Para mim me parece importante que, partindo da base que tenha um artista, este crie sua própria linguagem, sua própria maneira de ver as coisas e seja



independente e se afaste destas influências, e a partir daí, crie sua própria linguagem indiscutível” (Página 321).

Assim, como conclusão geral, podemos afirmar que, atualmente, as pinturas alcançam um alto grau de originalidade em relação aos conceitos que geram e principalmente, como os artistas fazem uso das diferentes influências, o que acaba afetando a forma o resultado final de cada trabalho. Analizamos separadamente os grupos de trabalhos de cada artista, e nestas análises mostramos como aparecem as influências e como os artistas se relacionam com elas. Acreditamos que para esse grupo de artistas, aqui estudado, a relação com o passado artístico, é de grande importância e, portanto, o desenvolvimento da criatividade neste momento, está relacionado com o conhecimento das técnicas estilos e teorias da arte produzida no passado próximo ou distante. Percebemos que a novidade não está nos materiais, que geralmente são tradicionais (óleo ou acrílico sobre tela) mas na maneira que estes materiais são usados. Assim, podemos concluir que a pintura continua sendo muito flexível, capaz de se adaptar às condições do nosso momento histórico, e demonstrando que o pensamento original, encontra através dos materiais tradicionais, uma forma original para se manifestar.

Nós consideramos que a originalidade, que se manifesta através das formas visíveis na superfície da tela, é um produto da apropriação de técnicas, estilos e teorias conhecidas, que são processados, reutilizados e adaptados, produzindo assim novos grupos de estilos, técnicas e teorias da arte na atualidade.

Desta forma concluímos que a arte contemporânea permanece em contato com o passado próximo ou distante, e, portanto, as relações de continuidade e ruptura não se manifestam de forma independente. Pelo contrário, a continuidade está presente dentro da ruptura, e vice-versa. Ou seja, a arte atual se alimenta do passado, mas ao atualizar-lo produz rupturas, que no ainda assim, nos permite identificar as origens que favoreceram seu surgimento. Assim, notamos que a criatividade nas artes visuais, na atualidade é o produto de um vasto conhecimento acumulado, que é constantemente revisado, para que possa ser transformado e, desta forma, definir as características fundamentais da arte contemporânea.



## CAPITULO IX

### ÍNDICE DE IMÁGENES

### BIBLIOGRAFÍA

## CAPITULO IX

### IX.1 INDICE DE IMÁGENES

1. Ilustración 1. Arshile Gorky. Nighttime, Enigma, and Nostalgia, 1931-32. Tinta sobre papel, 61 x 78, 7 cm. Foto: Art since 1940.
2. Ilustración 2. Arshile Gorky. Organization, 1934-36. Óleo sobre lienzo, 126 x 152 cm. Foto: Art since 1940.
3. Ilustración 3. Joan Miró. Flame in Space and Nude Woman, 1932. Óleo sobre madera, 40,9 x 32, 1 cm. Foto: Art since 1940.
4. Ilustración 4. Arshile Gorky. Garden in Sochi, c.1943. Óleo sobre lienzo, 78, 7 x 99 cm. Foto: Art since 1940.
5. Ilustración 5. Hans Memling. Eva, 1495-90. Óleo sobre madera, 69,3 x 17,3 cm. Foto: El desnudo
6. Ilustración 6. Jacopo Sansovino. Apolo, 1537-45. Bronce 147 cm. Foto: <http://all-art.org/Architecture/images7>
7. Ilustración 7. Arte grecorromano, Apolo. Bronce. Foto: <http://1.bp.blogspot.com>
8. Ilustración 8. Joseph Albers, 1966. Homage to the Square. Oleo sobre mazonite, 122 x 122 cm. Foto: Art since 1940.
9. Ilustración 9. Piet Mondrian, escenografía para "L'Ephémère est éternel" de Michel Seupphor. Foto: <http://www.fotolog.com/catalogodearte>
10. Ilustración 10. Thomas Rietveld. Utrecht, Casa Schroeder, 1924. Foto: [www.google.es/search?q=Thomas%20Rietveld](http://www.google.es/search?q=Thomas%20Rietveld).

11. Ilustración 11. Robert Rauschenberg. *Odalisk*, 1955-58. Óleo, acuarela, lápiz, tela, papel, fotografías, metal, cristal, luz eléctrica, sobre estructura con cuatro ruedas, almohada, 210,8 x 64,8 x 63,8 cm. Foto:

<http://0.tqn.com/d/arthistory>

12. Ilustración 12. Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955. Encáustica y collage sobre lienzo con objetos, 129,5 x 111,8 x 8,9 cm. Foto: Art since 1940.

13. Ilustración 13. Jean Tinguely, *Baluba III*, 1961. Motor, cuero, hilos de hierro, cinturón, bombilla eléctrica sobre soporte de madera, 144 cm de altura. Foto: Art since 1940.

14. Ilustración 14. Elizabeth Murray, *Her Story*, 1984. Óleo sobre tres lienzos, 267 x 335 cm. Foto: Art since 1940.

15. Ilustración 15. Vladimir Tatlin, *Corner Counter-relieve*, 1915. Hierro, aluminio, dimensiones no conocidas. Foto: Foto: Art since 1900

16. Ilustración 16. El Lissitzky, *Proun Room*, 1923 (1965 reconstrucción). 3000 x 300 x 260 cm. Foto: Foto: Art since 1900.

17. Ilustración 17. Agustín Ibarrola. Pintura sobre árboles, *Bosque de Oma*. Foto: <http://www.escapadarural.com/blog/tag/agustin-ibarrola>

18. Ilustración 18. Andy Warhol, *Golden Marilyn Monroe*, 1962. Polímero sintético, serigrafía y óleo sobre lienzo, 212 x 145 cm Foto: Art since 1940.

19. Ilustración 19. Roy Lichtenstein, *Blam*, 1962. Óleo sobre lienzo 172 x 203 cm. Foto: Art since 1940.

20. Ilustración 20. Ed Paschke, *Ramrod*, 1969. Óleo sobre lienzo 111,8 x 66 cm. Foto: Art since 1940

21. Ilustración 21. Chuck Close, *Auto-retrato*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 273 x 212cm. Foto: Art since 1940.

22. Ilustración 22. Romare Bearden, *The Dove*. Papel cortado y pegado, gouache, lápices de color sobre madera, 34 x 47,6 cm. Foto: Art since 1900.

23. Ilustración 23. Philip Guston, *El Estudio*, 1969. Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. Foto: Art since 1940.

24. Ilustración 24. Philip Guston, *Flatlands*, 1970. Óleo sobre lienzo, 178 x 291 cm. Foto: <http://www.soho-art.com>

25. Ilustración 25. Georg Baselitz, *La última Cena en Dresden*, 1983. Óleo sobre lienzo, 280 x 450 cm. Foto: Art since 1940

26. Ilustración 26. Enzo Cucchi, *It Must Not Be Said*, 1981. Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 200 x 241 cm. Foto: Art since 1940

27. Ilustración 27. Keith Haring, *Sin título*, 1984. Acrílico sobre tela, 250 x 250 cm. Foto: Art since 1940

28. Ilustración 28. Erick Schimidt *Recurrent Morning Manliness*. 2009. Óleo sobre lienzo, 210 x 150cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

29. Ilustración 29. Georges Pierre Seurat. *Un domingo por la tarde en la Grande Jatte*, 1884/86. Óleo sobre lienzo, 205,7 x 305,8 cm. Foto: <http://www.theartwolf.com>

30. Ilustración 30. Edgar Degas. *Coche en las Carreras*, 1877/80. Óleo sobre lienzo. Foto: <http://4.bp.blogspot.com>

31. Ilustración 31. Erick Schmidt. *Elusive Gender*, 2009. Óleo sobre lienzo, 135 x 135 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

32. Ilustración 33. Erick Schmidt. *Authority/Office for Public Order*, 2009. Óleo sobre lienzo, 150 x 240 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

33. Ilustración 32. Erick Schmidt. Essencial Flashbacks, 2009. Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com).

34. Ilustración 34. Juan Uslé. Cuidado que nos miran, 2009. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

35. Ilustración 35. Barneth Newman. Vir Heroicus Sublimis, 1950-1. Óleo sobre lienzo, 242 x 541 cm. Foto: [http://www.moma.org/collection\\_images](http://www.moma.org/collection_images)

36. Ilustración 36. Kenneth Noland. Via Light, 1968. Acrílico sobre lienzo, 54 x 113 cm. Foto: <http://artcritical.com>

37. Ilustración 37. Bridget Riley. Blaze 4, 1963. Emulsión sobre tabla, 4,6 x 94,6 cm. Foto: <http://invaluable.com>

38. Ilustración 38. Juan Uslé. Cortavientos, 2008. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo, 31 x 46 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

39. Ilustración 39. Juan Uslé. Rubicón, 2008. Vinílico, óleo y pigmentos sobre lienzo, 56 x 41 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

40. Ilustración 41. Soledad Sevilla. Apóstoles menores II, Impresión digital, 90 x 86 cm, óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

41. Ilustración 41. Soledad Sevilla. Apóstoles menores II, Impresión digital, 90 x 86 cm, óleo sobre lienzo, 105 x 86 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

42. Ilustración 42. Soledad Sevilla. Apóstoles blancos, óleo sobre lienzo, 240 x 600 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

43. Ilustración 43. Txomin Badiola. RSF (Ni trêve a rien). 2006. Collage. 120 x 138,5 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

44. Ilustración 44. Txomin Badiola. Rêve sans fin. 2005. Construcción en madera, metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 264 x 143 x 220 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

45. Ilustración 45. Txomin Badiola. All redness into blood, all water into tears, 2005. Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 325 x 137 x 300 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

46. Ilustración 46. Robert Rauschenberg. Black Market, 1961. Combine painting: Oil, paper, wood, metal, rope on canvas, plus four metal clipboards and valise with rubber stamps and variable objects, 124.5 x 150 cm. Foto: [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

47. Ilustración 47. Anthony Caro. Early One Morning, 1962. Hierro y aluminio pintado de rojo, 289.6 x 619.8 x 335.3 cm Foto: [www.theartwolf.com](http://www.theartwolf.com)

48. Ilustración 48. Txomin Badiola. All redness into blood, all water into tears, 2005. Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos, 325 x 137 x 300 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

49. Ilustración 49. Jorge Galindo. Ombligo del mundo, bruant a tête brune. 2006. Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

50. Ilustración 50. Jorge Galindo. Ventriloquos and physical phantasmagoria. 2006. Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cms. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)

51. Ilustración 51. David Salle. "Ship's Rail", 1995. Acrylic and oil on canvas, 213 x 305 cm. Foto: [brunobischofberger.com](http://brunobischofberger.com)

52. Ilustración 52. Jorge Galindo. Bodegón ornamental (la despensa de Snyders). 2006. Acrílico sobre lienzo, 300 x 400 cm. Foto: [www.soledadlorenzo.com](http://www.soledadlorenzo.com)



53. Ilustración 53. Federico Herrero. Cocodrilo, 2009. Óleo y mixta sobre tela, 175 x 190 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

54. Ilustración 54. Federico Herrero. Letras y Números, 2009. Óleo y mixta sobre tela, 60 x 65 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

55. Ilustración 55. Federico Herrero. Cortina, 2009. Óleo y mixta sobre lienzos, 80 x 70 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

56. Ilustración 56. Helsworth Kelly. Colors for a large wall, 1951. Óleo sobre lienzo, sobre sesenta y cuatro paineles, 243,8 x 243,8 cm. Foto: [www.moma.org](http://www.moma.org)

57. Ilustración 57. Robert Delaunay: Formas circulares, 1930. Óleo sobre lienzo. Foto: [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

58. Ilustración 58. Markus Oehlen. Scene I (Vintage Violence), 2008. Laca sobre lienzo, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

59. Ilustración 59. Markus Oehlen. Scene III (Waterworld), 2008. Laca sobre tela, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

60. Ilustración 60. Markus Oehlen. Scene II (Squeez), 2008. Laca sobre tela, 200 x 250 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

61. Ilustración 61. Albert Oehlen. Sin Título, 2008. Collage, 183 x 147 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

62. Ilustración 62. Robert Rauschenberg., Plumas de caballo trece - III. Plumas de caballo trece – III, 1972. Collage, 45 x 38 cm. Foto: [www.redescolar.ilce.edu.mx](http://www.redescolar.ilce.edu.mx)

63. Ilustración 63. Albert Oehlen. Sin Título, 2008. Collage, 187 x 120 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

64. Ilustración 64. Albert Oehlen. Sin Título, 2008. Collage, 188 x 150 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

65. Ilustración 65. Sandra Gamarra. Detalle nº7, 2006. Óleo sobre lienzo, 195 x 146 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

66. Ilustración 66. Sandra Gamarra. (Derecha) Detalle nº5, 2006. Óleo sobre lienzo, 195 x 195 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

67. Ilustración 67. Sandra Gamarra. Detalle nº2, 2006. Óleo sobre tela, 195 x 162 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

68. Ilustración 68. Gerhard Richter. *Confrontation 1*, 1988. Óleo sobre lienzo, 112 x 102 cm. Foto: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

69. Ilustración 69. Miguel Ángel Campano. A LC 1, 2001. Óleo sobre tela, 190 x 142 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

70. Ilustración 70. Willem de Kooning. *Door to the River*, 1960. Óleo sobre lienzo, 80 x 70 inches. Foto: [www.whitney.org](http://www.whitney.org)

71. Ilustración 71. Miguel Ángel Campano. A LC 3, 2001. Óleo sobre tela, 190 x 142 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

72. Ilustración 72. Morris Louis. Delta Pi, 1960. Magma Acrílico sobre lienzo, 104 x 144 inches. Foto: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

73. Ilustración 73. Miguel Ángel Campano. A LC 16, 2001. Óleo sobre tela, 176 x 84 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

74. Ilustración 74. Miguel Ángel Campano. A LC 8, 2001. Óleo sobre tela, 118 x 125 cm. Foto: [www.juanadeaizpuru.com](http://www.juanadeaizpuru.com)

75. Ilustración 75. Nalini Malani. *Witches Kitchen (Faust) I*, 2008. Transferencia, acuarela y lápiz sobre papel Arches, 35, 5 x 50,8 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

76. Ilustración 76. Nalini Malani. Ángel 3, 2009. Pintura en el reverso del lienzo, Di: 152 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

77. Ilustración 77. Nalini Malani. Radha, 2006. Acrílico, tinta china y esmalte, pintura revertida en hoja de mylar, 183 x 82 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

78. Ilustración 78. Nalini Malani. The Street II, Lohar Chawl. Eglomisation, acrílico, tinta da china y esmalte sobre Plexiglas, 56 x 40 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

79. Ilustración 79. Kate Shepherd. Yellow Shunning Figure, 2008. Acrílico y laca acrílica en paneles de madera, 182 x 122 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

80. Ilustración 80. Kate Shepherd. Orange Storm King Sculpture, 2008. Esmalte y óleo sobre madera, 182 x 122 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

81. Ilustración 81. Kate Shepherd. Moss Seated African, 2008. Esmalte y óleo sobre madera, 155 x 100 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

82. Ilustración 82. Josef Albers. Structural Constellation, Transformation of a Scheme No.23, 1951. Machine-engraved Vinylite mounted on board, 43, 2 x 57, 1 cm. Foto: [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

83. Ilustración 83. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 165 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

84. Ilustración 84. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 300 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

85. Ilustración 85. Ernst Ludwig Kirchner. Marcella. 1909. Óleo sobre tela, 76 x 60 cm. Foto: [www.reproart.com](http://www.reproart.com)

86. Ilustración 86. Günther Förg. Sans titre, 2007. Acrílico sobre tela, 195 x 300 cm. Foto: [www.galerie-lelong.com](http://www.galerie-lelong.com)

87. Ilustración 87. Marc Quinn. Beadmore Glacier, 2006. Oil on canvas, 169, 4 x 258, 5 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
88. Ilustración 88. Marc Quinn. We Share our Chemistry with the Stars - LS 200 R, 2009. Oil on canvas, Ø 198 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
89. Ilustración 89. Marc Quinn. We share our Chemistry with the Stars - AA 200R, 2009. Oil on canvas, Ø 198 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
90. Ilustración 90. Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
91. Ilustración 91 Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
92. Ilustración 92. Robert Wilson. Untitled, 2005. Grafito y tinta de color sobre papel, 76, 2 x 55, 9 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
93. Ilustración 91. Jules de Balincourt. Your Technology Fails Us You Me, 2008. Óleo sobre panel, 183 x 152 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
94. Ilustración 92. Jules de Balincourt. More Fetish Objects to Haunt Us, 2008. Óleo sobre panel, 20 x 25 cm.. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
95. Ilustración 94. Jules de Balincourt. Getting To No France, 2008. Óleo y acrílico sobre panel, 244 x 305 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
96. Ilustración 96. Sandra Vásquez de la Horra. I still Hating Clowns, 2008. Grafito sobre papel y cera, 77 x 56 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
97. Ilustración 97. Sandra Vásquez de la Horra. Gallita de Pelea, 2009. Grafito sobre papel encerado, 38 x 28 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)
98. Ilustración 98. Sandra Vásquez de la Horra. La Perra, 2009, Grafito sobre papel encerado, 35 x 25 cm. Foto: [www.ropac.net](http://www.ropac.net)

99. Ilustración 99. António Ole. Cadernos de Bordo III, 2007. Collage sobre papel, 100 x 70 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

100. Ilustración 100. António Ole. Sedimentos III, 2004. Pedazos de yeso de pared desconchado pegados sobre papel, 51 x 41 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

101. Ilustración 101. Rui Pedro Jorge. Caravela portuguesa, 2009. Técnica mixta sobre tela, 170 x 135 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

102. Ilustración 102. Rui Pedro Jorge. Bolotas para porcos, 2010. Técnica mista sobre tela, 116 x 89 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

103. Ilustración 103. Paula Rego. Carmem, 2008. Técnica mixta sobre papel, 240 x 203 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

104. Ilustración 104. Paula Rego. Volta para mim, 2001-02. Litografía, 99,5 x 67 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

105. Ilustración 105. Paula Rego. Sin título, 1984. Acrílico sobre papel pegado sobre tela, 220,5 x 204 cm. Foto: [www.111.pt](http://www.111.pt)

106. Ilustración 106. Henry Darger. Untitled (recto), sin fechar. Acuarela y lápiz sobre papel, 61 x 94 cm. Foto: [art-and-you-over-blog.com](http://art-and-you-over-blog.com)

107. Ilustración 107. Jean-Marc Bustamante. Panorama Lordre-ancien, 2007. Tinta sobre Plexiglás, 195 x 310 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

108. Ilustración 108. Jean-Marc Bustamante. Trophée - Suite Japonaise 3, Ed. 2/3. Tinta sobre Plexiglás, 128 x 107 x 5 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

109. Ilustración 109. Jean-Marc Bustamante. Panorama perroquets, Ed.3/3, 2007. Pintura sobre plexiglás, soportes de acero, 262 x 373 x 4 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

110. Ilustración 110. Jean-Marc Bustamante. Sur place, Ed. 2/3, 2007.

Pintura sobre plexiglás, soportes de acero, 147 x 195 x 4 cm. Foto:

[www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

111. Ilustración 111. José Pedro Croft. Sem Título, 2005. Acrílico sobre

papel, 167 x 268 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

112. Ilustración 112. José Pedro Croft. Sem título, 2010. Acrílico sobre

papel, 85 x 115 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

113 Ilustración 113. José Pedro Croft. Sem Título, 2008. Hierro y pintura de

esmalte, 308 x 127 x 12 cm. Foto: [www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

114. Ilustración 114. Gada Amer & Reza Farkhondeh. Charlie's ex-angels,

2010. Técnica mista sobre papel, 73,7 x 97,8 cm. Foto:

[www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

115. Ilustración 115. Gada Amer & Reza Farkhondeh. Cooling leaves, 2010.

Técnica mista sobre papel, 61 x 121,9 cm. Foto:

[www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

116. Ilustración 116. Gada Amer & Reza Farkhondeh. The gardens next

door – A, 2010. Técnica mista sobre papel, 73 x 153,7 cm. Foto:

[www.gfilomenasoaes.com](http://www.gfilomenasoaes.com)

## IX.2 BIBLIOGRAFÍA

### IX.2.1 CREATIVIDAD, HISTORIA ,TEORÍA Y CRÍTICA DEL ARTE

Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Alexandrian, S. (1985). *Surrealism art*. London: Thames and Hudson.

Altshuler, B. (1994). *The Avant Garde in Exhibition New Art in the 20th Century*. California: University Press.

Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Ananagrana

Aracili, A. (1999). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Akal, D.L.

Aracil, A. Rodríguez, D. (1982). *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones Istmo.

Argan, G. C. (1984). *El arte moderno – La época del funcionalismo – La crisis del arte como ciencia europea*. Traducción de Joaquín Espinosa Carbonell. Valencia: Fernando Torres.

Argan, G. C. (1987). *Renacimiento y barroco*. Madrid: Akal.

Argan, G. C. (1984). *Crítica de arte*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita.

Argullol, R. (1994). *Sabiduría de la Ilusión. Quince escenarios*. Madrid: Taurus.

Argullol, R. (1990). *El fin del mundo como arte*. Barcelona: Ediciones Destino.

Armstrong, I. (2000). *The Radical Aesthetic*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Arnason, H., Prather, M. Wheeler, D. (1998). *A History of modern art*. London: Thames and Hudson.

Archer, M. (1997). *Art since 1960*. London: Thames and Hudson.

- Auñon, M. (2004). *Neoexpresionism alemán*. San Sebastian: Nerea.
- Baal-Teshuva, J. (2006). *Rothko*. Madrid: Taschen
- Balken, D. (2003). *Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp and New York Avant-Garde*. Singapore: American Federation of Arts.
- Banfi, A. (1987). *Filosofía de Arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bangu, E. (1959). *50 years of modern art*. London: Thames and Hudson.
- Bankowsky, J., Gingereas, A. Wood, C. (2009). *Pop life art in material word*. London: Tate Publishing.
- Barasch, M. (1977). *Theories of art. From Plato to Winckleman*. London: Routledge.
- Barasch, M. (1977). *Theories of art. From Winckleman to Baudelaire*. London: Routledge.
- Barasch, M. (1977). *From Impresionism to Kandinsky*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1998). *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R (1987). *Arcimboldo*. Milán: Franco Maria Ricci.
- Barthes, R (1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bax, M. (2001). *Complete Mondrian*. Hampshire: Lund Humphries.
- Bell, Q. (1989). *Bady Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Belting, H. (2007). *Antroplogía de la imagen*. Madrid: Katz.
- Belting, H. (1994). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. London, Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, H. (1998). *The Germans and their art : a troublesome relationship*. London: New Haven, Yale University Press, cop.



Bigham, J. Mc Bean, W. (2007). *Pop art book*. London: Black Dog Publishing.

Bocola, S. (1999). *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. España: Ediciones de Serbal.

Bohn, D. (1998). *On Creativity*. London: Routledge.

Boorstin, D. (1992). *Los creadores*. Barcelona: Grupo Grijalbo- Mondadori.

Bozal, V. Diego, E. (2005). *El arte abstracto. Los dominios del invisible*. Madrid: Mapfre Vida.

Brettell, R. (1999). *Modern Art 1851-1929*. Oxford: University Press

Bryson, N. (1984). *Tradición y deseo – De David a Delacroix*. Madrid: Akal.

Burton, J., Hatch, K., Hudson, S. (2007). *Pop art. Contemporary perspectives*. Princenton: Universty Art Museun.

Cabane, P. (1983). *El arte del siglo XX*. Barcelona: Polígrafa Ediciones S.A.

Camnitzer, L. (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Dialectics of liberation*. Austin: Texas University Press.

Carreño, F. (2003). *Arte Minimal – Objeto y sentido*. Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor.

Cavallo, L. (1998). *Metafisico primo il grande. Giorgio de Chirico e qualche amico pintore*. Bologna: G.A.M. France: Edition du Chêne.

Chalumeau, J., L. (2007). *Peinture et photographie. Pop art and figuration narrative. Hyperréalisme, nouveaux pop*.

Chilvers, I.; Osborne, H.; Farr, D. (1992). *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Cirlot, J. (1956). *Diccionario de los Ismos*. Barcelona: Argos.

- Clark, K. (2002). *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Forma.
- Clark, K. (1990). *El arte romántico frente al clásico*. Madrid: Alianza Forma.
- Clark, K. (1997). *Civilización: una visión personal*. Madrid: Alianza Forma.
- Clark, K. (1989). *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Nerea.
- Coehen, J., L. Coocke, C., Striagalev, A. (1994). *Constructivismo Ruso. Estudios críticos*. Barcelona: Serbal.
- Coen, E. (2003). *Metaphysica*. Milan: Electa.
- Colpitt, F. (2002). *Abstract art in the late Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connor, S. (1996). *Cultura post moderna – Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Corris, M. (2004). *Conceptual Art. Theory, mith and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, N. (2000). *Apollinaire, Cubism and Ophism*. Great Britain: Ashgate.
- Crepaldil, G. (2006). *El arte moderno: la época de las vanguardias*, Barcelona: Electa.
- Cuéllar, I., Aranda, S., (2000). *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la Medusa, Gráficas Rógar S.A.
- Danto, A. C. (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2003). *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Tres Cantos: Akal, D.L.

Didi-Huberman, G. (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Diego, J. (2010). *Dibujo interno: Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. España: Cultivalibros.

Delacroix, E. (2010). *Metafísica y belleza*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Duarte, I. (2000). *Instrumentos de análise*. Lisboa: Universidade Aberta.

Dube, W. (1972). *The expresionists*. London: Thames and Hudson.

Duncan, A. (1994). *Art nouveau*. Thames and Hudson.

Edgar, A., Sedgwich, P. (2003). *Teoria cultural de A a Z: Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto.

Fabre, J. (2007) *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Fundació Palau, Diputació.

Fer, B. (1977). *On Abstract art*. London: Yale University Press.

Finenberg, J. (1995). *Art since 1940: strategies of being*, Harry N Abrams, New York.

Floreati, R. (2010). *Futurismo Antineutrale*. Milano: Silvana Editoriale.

Forcellino, A. (2008). *1545 Los últimos días del Renacimiento*. España: Alianza Editorial

Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Tres Cantos: Akal.

Foster, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.

Foster, H., Krauss, R., Bois, I., Buchloch, B. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Foster, S., Kuenzli, R. (1979). *Dada spectrum: the dialectics of revolt*. Iowa: The University of Iowa.

Garrard, L. (2005). *Minimal art in the 1960s and after*. London: Crescent Moon Publishing.

Geldzahler, H. (1970). *New York Painting and Sculpture: 1940 – 1960*. New York: E. P. Dutton Co, Inc.

Ghignoli, A., Llanos, G. (2011). *Futurismo la explosión de la vanguardia*. Barcelona: Vaso Roto.

Glusberg, J. (1994). *Orígenes de la modernidad*. Buenos Aires: Emecé.

Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon.

Goldwater, R. (1978). *Symbolism*. Oxford: Icon Editions Westview Press.

Golding, J. (2003). *Caminos a lo absoluto – Mondrian, Malévicht, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner Publicaciones.

Greenberg, A. (1979). *Arts and Revolution – Dada and Bauhaus, 1917 – 1925*. Michigan: UMI Research Press.

Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura – Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.

Grohmann, W. (1966). *Art of our time. Painting and Sculpture throughout the World*. London: Thames and Hudson.

Guasch, A. M. (2000). *El último arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

Guilbaut, S. (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal.

- Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Haskell, F. (1989). *Pasado y presente en el arte y el gusto*. Madrid: Alianza Forma.
- Hegyi, L. (2004). *The courage to be alone. Re.inventing of narratives in Contemporary Art*. Italia: Charta.
- Henning, E. (1987). *Creativity in Art and Science. 1860 – 1960*. Indiana: Indiana University Press.
- Henning, E. (1960). *Paths of abstract art*. New York: Harry N. Abrams.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible – Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. London: University of California Press.
- Hofstätter, H. (1981). *Historia de la pintura modernista europea. La pintura modernista en España*. Barcelona: Editorial Blume.
- Jachimides, C., Rosenthal, N. (1993). *American art (in painting and sculpture - 1913 – 1993 In the XX Century)*. Munich: Royal Academy of Arts Prestel.
- Jencks, C. (2007). *Critical modernism – Where is post modernism going?* Great Britain John Wiley & Sons Ltd.
- Jones, A. (2004). *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. London: The MIT Press.
- Kahler, E. (1961). *La desintegración de la forma en las artes del siglo XXI*. México: Editores SA.
- Kaiser, F., Bonet, J. (2008). *Hans Hartung. Esencial*. Madrid: Brizzolis.
- Kandinsky, W. (2004). *Punto, línea y plano – Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.

Kandinsky, W. (2002). *Escritos sobre arte y artistas*, Editorial Síntesis, Madrid.

Kandinsky, W. (1974). *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Editorial Síntesis.

Kandinsky, W. (1974). *Punto, línea y plano – Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral Editores.

Kemal, S. Gaskell, I., Conway, D. (1985). *Nietzsche, philosophy and arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kenobler, N. (1970). *El diálogo visual. Introducción a la apreciación del arte*. Madrid: Editorial Aguilar. la visión. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Kepes, G. (1969). *El lenguaje de*

Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Tres Cantos: Akal.

Krauss, R. (2000). *A voyage on the North Sea - Art in the Age of the Post-Medial Condition*. London: Thames & Hudson.

Krauss, R. (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa.

Krauss, R. (1996). *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

Kupist, D. (2007). *Emociones extremas – Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid: Abada.

Kupist, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal.

Kupist, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid.

Kupist, D. (1994). *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge: University Press.

Kupist, D. (1993). *The new subjectivism: art in the 1980*. New York: Da Capo Press.

- Kupist, D. (1993). *The dialect of Decadence*. Princenton: Stux Press.
- Lambert, S. (1996). *El dibujo – Técnica y utilidad, Una Introducción a la Percepción del Dibujo*. Tursen Hermann Blume.
- Lapa, P., Tavares, E. (2011). *Arte portuguesa do século XX, Volumes I e II*. MNAC – Museu do Chiado. Lisboa: LEYA.
- Larsen, S., Lane, J. (1983). *Abstract painting and sculpture in America. 1927 – 1944*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Lista, G. (2006). *Arte Povera*. Milan: Editions Continents.
- Lyotard, J. (1984). *The post-modernism condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Magliozzi, M. (2008). *Art Brut. architectures marginales*. Un art du bricolage. Orleáns: L'ecarlate.
- Malpas, W. (2008). *Land art in the U.K.* Great Britain: Crescent Moon Publishing.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Meireles, F., Pinto, A. L., Cambotas, M. (2006). *História da Arte Ocidental e Portuguesa*. Porto: Porto Editor.
- Melo, A. (2008). *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Meyer, J. (2001). *Minimalism. Art and polemics in the sixties*. London: Yale University Press.
- Meyer, S. (1997). *Impresionism. Reflexions and perceptions*. New York: George Braziller.
- Molina, J. J. – Coord. (2007). *La representación de la representación – Danza, teatro, cine, música, Dibujo y Profesión 1*. Madrid: Cátedra.
- Morgan, R. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.

- Moszynska, A. (1990). *Abstract art*. London: Thames and Hudson.
- Nickas, B. (2008). *Paintin Abstraction: New Elements in Abstract Painting*. London: Phaidon.
- Oliva, A. (2003). *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*Roma: Bocca Editori.
- Ortega y Gasset, J. (2005). *La deshumanización del arte*.Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pinto, J.M., Nascimento, Z. (2006). *A dinâmica da escrita*. Portugal: Plátano Editora.
- Peiry, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Flammarion.
- Rambla, W. (2008). *Principales itinerários artísticos en la plástica y arquitectura del sglo XX: Una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*. Castelló de la Plana :Universitat Jaume.
- Ratcliff, C. (2000). *Out of the box. The reinvention of art., 1965 – 1975*. New York: Allworth Press.
- Rewald, J. (1994). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rewald, J. (1986). *Studies in the Post-Impresionism*. Japan: Thames and Hudson.
- Rosenberg, H. (1973). *The anxious object : art today and its audience*. New York: Collier Books.
- Rosenberg, H. (1972). *The de-definition of art : action art to pop to earthworks*. Londres: Secker and Warburg.
- Rosenblum, R. (2001). *Cubism and twentieth-century art*. New York: Harry N. Abrams.
- Rosenblum, R. (1999). *On modern american art*. New York: Harry N. Abrams.



Rosenblum, R. (1999). *Modern American Art*. New York: Harry N Abrams.

Rosenblum, R., Janson, H. W. (1984). *Art of the nineteenth century: painting and sculpture* London: Thames & Hudson.

Rosenthal, M. (2004). *Joseph Beuys: actions, vitrines, environments*. Houston: The Menil Collection, in association with Tate Publishing.

Sandler, I. (1996). *Art of the post modern era – From the late 1960s to the early 1990s*. New York: Icon Editions.

Sarto, P. (1988). *Hacer arte, interpretar arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: Eunsa

Savinel, C. (1999). *Le commentaire et l'art abstrait*. Nancy: Press de la Sorbonne Nouvelle.

Schapiro, M. (1988). *El arte moderno*. Madrid: Alianza.

Scholz, D., Thomson, C. (2009): *Das universum Klee*. Berlin: Berlinchen Museen.

Scruton, R. (2009): *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz S.A..

Scruton, R (1999). *Arte, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

Serraller, F., Mondejar, P. (2005). *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado*. España: Brizzolis SA.

Serraller, F. (1999). *El realismo en el arte contemporáneo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Seuphor, M. (1964). *Pintura abstracta*. Buenos Aires: Editorial Kapetulsz.

Siegfried, S. (2009). *Ingres. Painting reimagined*. China: Yale

Thiébaud, P. (2009). *Art nouveau revival*. Paris: Snoeck Editions.

Valéry, P. (2005). *Piezas sobre arte*, La balsa de la Medusa. Madrid: Gráficas Rógar S.A.

Valéry, P. (2004). *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Gráficas Rógar S.A.

Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*, La balsa de la Medusa. Madrid: Gráficas Rógar S.A.

Waldberg, P. (1965). *Surrealism*. London: Thames and Hudson.

Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad – Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Wheale, N. (1995). *The post modern arts*. London and New York: Routledge.

Walter, B. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

Walter, B. (2006). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.

### **IX.2.2 DOCUMENTOS DE INTERNET Y PÁGINAS WEB**

<http://www.soledadlorenzo.com> 03/ 05/ 2009 Galería de Arte

<http://www.juanadeaizpuru.com> 30/07/ 2009 Galería de Arte

<http://www.111.pt> 20/ 05/ 2011 Galería de Arte

<http://www.gfilomenasoaes.com/> 20/ 05/ 2011 Galería de Arte

<http://www.ropac.net> 27/07/2009 Galería de Arte

<http://www.galerie-lelong.com> 23/07/2009 Galería de Arte

<http://www.sitographics.com/dicciona/a.html> 20/07/2009 Dicionário de Artes

[http://www.almendron.com/arte/glosario/glosario\\_a.htm](http://www.almendron.com/arte/glosario/glosario_a.htm) 20/07/2009  
Dicionário de Artes

<http://www.arteguias.com/diccionario.htm> 19/07/2009 Dicionário de  
Artes

<http://books.google.es/books> 20/07/2009 Dicionário de Artes

<http://www.iberarte.com/content/view/3835/269/> 08/07/2009 Revista  
electrónica

<http://www.elcultural.es/> 08/07/2009 Revista electrónica

### **IX.2.3 TESIS DOCTORALES**

Díaz-Obregón, C. (2003). *Arte contemporáneo y educación artística: los valores potencialmente educativos de la instalación*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Universidad Complutense de Madrid.

Moreno, C. (2002). *Técnicas fotográficas alternativas-nuevas tecnologías y sus posibles aplicaciones pedagógicas*, Departamento Dibujo II (Diseño e Imagen), Universidad: Complutense de Madrid.

Tejerina, M. (2002). *Aplicaciones didácticas de la educación plástico-visual en el marco de la educación no formal*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Universidad Complutense de Madrid.

### **IX.2.4 INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA**

Bisquera, R.I (1988). *Métodos de Investigación Educativa – Guía Práctica*, Manuales Universitarios, Editorial Ceac, Barcelona.

Jiménez, E., Flores, J. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*, Ediciones Aljibe S.L., Málaga.

Nuria, C. (2008). *Técnicas de investigación científica : con aplicaciones en psicología, ciencias sociales y ciencias de la educación*, Lugar Editorial, Buenos Aires.

Restituto, S. (2007). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica : metodología general de su elaboración y documentación*, Paraninfo, Madrid.

Santiago, R. (2005). *Reglas y consejos sobre investigación científica: los tónicos de la voluntad*, CSIC, Madrid.

Pooper, K. (1997). *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid.

Vicente, A. (2005). *Introducción a la investigación científica: ensayo sobre la elaboración de una tesis doctoral*, Anroart, Las Palmas de Gran Canaria.

### **IX.2.5 EDUCACIÓN**

Bruner, J. (1991). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza, Madrid.

Bruner, J. (1989). *Acción, pensamiento y lenguaje*, Alianza, Madrid.

Díez, J. (2008). *Azogue de espejo. Espacios del arte para la creatividad y la educación artística*, Nuevos Autores, Madrid.

Gardner, H. (1987). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Paidós, Buenos Aires.

Greene, M. (2005). *Liberar la imaginación – Ensayos sobre educación, arte y cambio social*, Grao, Barcelona.

Parini, P. (2002). *Los recorridos de la mirada: Del estereotipo a la creatividad*, Paidós, Barcelona.